LAS BACANTES,

O DEL ORIGEN DEL TEATRO

B715b

ADOLFO BONILLA Y SAN MARTÍN

LIBRARY UNIVERSITY OF CALIFORNIA

LAS BACANTES

O

DEL ORIGEN DEL TEATRO

177683
24.1.23

MADRID
M. CM. XXI

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

SUCESORES DE RIVADENEYRA (S. A.)
PASEO DE SAN VICENTE, 20, MADRID

A mis queridos amigos

Don Agustín Peláez y Urquina

y

Don José Victoriano de la Cuesta

ADVERTENCIA PRELIMINAR

Las páginas que siguen, no contienen una historia general del Teatro. Ni siquiera tuve, al escribirlas, el propósito de exponer, por lo que a España respecta, la evolución de aquél en los tiempos inmediatamente anteriores a Lope de Vega, porque esta será la materia de otro libro que hace años preparo. Trátase tan sólo, en la primera parte, referente al Teatro griego, de fundamentar una nueva teoría, exacta y demostrable a mi juicio, en cuanto al nacimiento de la tragedia; y, en la segunda, más extensa, de trazar los remotos *orígenes* de nuestra escena (hasta fines del siglo XV) y de *clasificar* las más importantes corrientes dramáticas anteriores a la dominación literaria del «Fénix de los ingenios», asunto intrincado y que todavía no ha sido objeto del estudio que merece. No pretendo haber realizado yo semejante ideal; pero quizá puedan ser útiles algunas de las consideraciones que en este libro constan, reproducción de las expuestas en el Discurso leído por mí ante la Real Academia Española el 12 de junio de 1921.

I

EL ORIGEN DEL TEATRO GRIEGO

«Cuando Baco fué con su ejército contra la India (no hay inconveniente, según creo, en contaros una historia báquica) dícese que los pueblos de aquel país le menospreciaron al principio, hasta el punto de tomar a broma su expedición: o más bien, tuvieron lástima de su osadía, porque pensaban que, si se atrevía a desafiarlos, sería aplastado al momento bajo las patas de sus elefantes. Sospecho que habían tenido, gracias a sus espías, noticias muy peregrinas de aquel ejército. La falange y los batallones — les dijeron — constan de una multitud de mujeres descompuestas y furiosas, coronadas de hiedra y cubiertas *de pieles de ciervo:* sus armas consisten en pequeñas picas de aquella planta y en livianos escudos, que resuenan a poco que se les toque (habían confundido los tambores de las Bacantes con escudos). Vense además, en ese ejército, *jóvenes rústicos*, enteramente desnudos, que danzan el *cordax* (1); tienen colas y cuernos, semejantes a los de los chotos. El general de semejantes huestes, llevado en un carro al cual van enganchadas panteras, es barbilampiño: sus mejillas no están sombreadas siquiera por un leve vello. Su frente, provista de cuernos, está coronada por racimos de uvas, y sus cabellos flotan, bajo una cinta. Va vestido de púrpura y con calzado dorado. Dos subjefes se hallan a sus órdenes. Uno de ellos es un viejecito bastante gordo, notable por su abultado vientre, su nariz roma y sus largas y rectas orejas; un báculo le sirve de sostén cuando da sus vacilantes pasos; pero, de ordinario, va montado en un asno; su túnica es de color de azafrán; por lo demás, es digno, en todos conceptos, del general cuya autoridad comparte. El otro subjefe, hombre monstruoso, parece un chivo en su parte inferior; sus piernas están cubiertas de vello, tiene dos cuernos en la frente y encuadra su cara una barba larga y espesa. Parece de carácter violento y propenso a la ira: en una

(1) Danza bufa y obscena, de origen lidio.

mano lleva una flauta, y levanta con la otra un palo curvo. Marcha dando saltos en torno de la hueste; las mujeres se espantan ante su vista, y, cuando se les acerca, agitan su flotante cabellera, y gritan: *Evohe!*» (1).

Con estas palabras describe Luciano el aspecto de Baco, de sus lugartenientes Sileno y Pan, y de su escolta de Ménades y Sátiros, y su pintura coincide en lo fundamental con los rasgos que Eurípides, en *Las Bacantes* (representadas el año 405 a. de C.), atribuye a aquel dios, «el más temeroso, y a la vez el más dulce para los mortales». El hijo de Júpiter y de Semelé, según Eurípides, «fué quien descubrió el licor que se extrae del racimo y el que lo dió a beber a los hombres; liberta a los desgraciados de sus pesadumbres, y, cuando han bebido el jugo de la vid, les trae el sueño, y el olvido de las penas cotidianas... *Él mismo es ofrecido en liberación a los dioses, para obtener de ellos los bienes que otorgan a los hombres*» (2), *y «todos los bárbaros celebran sus misterios con danzas»* (3), que suelen ser nocturnas (νύκτωρ).

Sabido es que los helenos honraban a Baco en varias solemnidades, que se celebraban en distintos períodos del año: en las Oscoforias (celebradas en el mes de Pianepsion, cuando las uvas estaban maduras); en las fiestas dionisiacas rústicas *(pequeñas Dionisiacas)*, o de los vendimiadores, durante el mes de Poseidon (correspondiente a una parte de nuestro diciembre); en las Leneas, durante el mes de Gamelion (que comenzaba hacia el solsticio de invierno); en parte de las Antesterias (que duraban tres días del mes de febrero); en las dionisiacas urbanas (*grandes Dionisiacas)* del mes de marzo; y en otras (4).

Aristóteles, en su *Poética*, advierte que ni la tragedia, ni la comedia, fueron en Grecia de origen ático; dice que la invención de la comedia, era atribuída a los de Megara o a los de Sicilia, y la de la tragedia, a los del Peloponeso; pero afirma también, por su parte, que la tragedia nació «de los que comenzaron los ditirambos» (ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον), y, la comedia, de los que crearon las fiestas fálicas (ἀπὸ τῶν

(1) Luciano de Samosata: *Prefacio, o Baco.*

(2) «Οὗτος θεοῖσι σπένδεται θεὸς γεγὼς,
ὥστε διὰ τοῦτον τἀγάθ' ἀνθρώπους ἔχειν.»

(3) «Πᾶς ἀναχορεύει βαρβάρων τάδ' ὄργια.» (Para el texto griego, consúltese la edición A. H. Cruickshank: *Bacchae*; Oxford, Clarendon Press.) Véanse también los dos himnos homéricos a Dionisos, y los *Diálogos de los dioses* (XVIII), *El Congreso de los Dioses* y el tratado *De la danza* de Luciano.

(4) Vid. G.—F. Schœmann: *Antiquités Grecques;* trad. Galuski; Paris, 1885; II, 865 y sigs.

τὰ φαλλικά). Añade que la tragedia, «de pequeña fábula, que antes era, y de locución *para hacer reir*, vino a adquirir grandeza, y, *apartándose del modo satírico*, después de largo tiempo, recibió en sí gravedad; y, en lugar del tetrámetro, se acomodó al yambo; que antes de éste usaban el tetrámetro, por ser poesía más satírica y acomodada a los bailes» (cap. III y IV). Confiesa, por último (V), que las vicisitudes de la comedia «permanecen ocultas» (ἔλαθεν).

Quiere decir esto, que, para Aristóteles, tanto la tragedia, como la comedia, nacieron de las fiestas de Baco, porque el ditirambo era (principal, aunque no exclusivamente) un canto en honor de aquel dios, y el *falo*, símbolo de la generación, característico de las fiestas dionisiacas y de las ἱερὰ φαλλαγώγια o de Priapo (hijo de Afrodite y de Baco). Pero nótese también que el Filósofo griego parece verse en un apuro al tratar de describir los orígenes de la tragedia, porque advierte que esta última fué en un principio *locución para reir*, y de carácter satírico, no llegando a adquirir gravedad sino *mucho tiempo* después (1). Lo cual equivale a decir *que la tragedia vino de la comedia*, afirmación que, dado el concepto que de ambos géneros tiene Aristóteles, es perfectamente absurda.

Sobre los escasos, fragmentarios y oscuros datos que la antigüedad nos legó, acerca de los orígenes del Teatro clásico, han construído los historiadores literarios la teoría siguiente (2):

Las formas embrionarias de la tragedia griega, se encuentran en el lirismo coral (señaladamente en el *hiporquema*, canto, acompañado de danza y de música, en honor de Apolo o de Artemis), y en ciertas representaciones sagradas, de carácter dramático, a que daba lugar el culto en varios santuarios helenos. Entre estas representaciones, se destaca-

(1) A. Riccoboni (apud *Aristotelis Opera;* ed. de la Academia de Berlín; Berlín, 1831; III, 743) tradujo así las frases aludidas de la *Poética:* «praeterea magnitudo ex parvis fabulis et locutione ridicula, propterea quod ex Satyrico mutata est, tarde granditatem habuit *(tragoedia)*. ac metrum ex tetrametro iambicum factum est. nam primum tetrametro utebantur propterea quod Satyrica et magis saltatoria erat poësis.» Heinsio tradujo mejor, en vez de «locutione ridicula», «ad risum facto sermone». Γελοῖος quiere decir: *que hace reir, risible*, y Platón *(Banquete*, 189 *b*, ed. Burnet) contrapone γελοῖα *(risibles)* a καταγέλαστα (ridículas). Comp. F. Ast: *Lexicon Platonicum;* I; Lipsiae, 1835; *sub v.* γελοῖος.

(2) A título de ejemplos, véanse: Alfred et Maurice Croiset: *Histoire de la Littérature grecque;* II (Paris, 1898), 297 y sigs.; III (Paris, 1899), 23 y sigs.—V. Inama: *Letteratura greca;* 18.ª ed.; Milano, Hoepli, 1917; 130 y sigs.—W. Christ: *Geschichte der griechischen Litteratur bis auf die Zeit Justinians* (München, 1908-11; 5.ª ed. revisada por O. Stählin y W. Schmid).

ban, por su carácter *pasional* y *triunfante*, las de la religión de Dionisos, cuyos coros de sátiros eran los más populares. Se llamaban *trágicos* éstos coros (de τράγος (1)=macho cabrío), por el aspecto semi-salvaje y bestial de sus coreutas, a quienes el pueblo denominaba: *los machos cabríos*. Su canto era el *ditirambo*, composición lírica, de origen tracio o frigio, cantada por el poeta y danzada por el coro, el cual repetía la letra entera o el estribillo. Se cantaba según el modo frigio, el más apasionado de todos, y fué perfeccionado, a fines del siglo VII antes de Cristo, por Arión de Metimne (2). El progreso, en el sentido del drama, se determinó eliminando el elemento satírico, que representaba función propia en las leyendas de Baco, pero no en la mayor parte de las heróicas; no obstante lo cual, a fin de no suprimir por completo el coro satírico, en todas las tragedias cuyos personajes eran héroes, se reservó para los sátiros un acto, prólogo o éxodo, que llegó a ser el germen del drama satírico propiamente dicho. Nacida la tragedia, en las fiestas dionisiacas rústicas, tuvo por materia asuntos leyendarios, y, como surgió del lirismo, «la acción no debió de tender a otra cosa, que a suministrar a la poesía lírica, cuyo sostén era, ocasiones favorables..... Una obra compuesta según esos principios, consistía, sobre todo, en narraciones o diálogos elementales, que provocaban cantos apasionados o plañideros.» (Croiset.) Así, «en tiempos de Esquilo, en que el elemento lírico tenía mayor importancia, las tragedias eran relativamente cortas, lo cual se debía, sin duda, a que la ejecución de las partes cantadas requería más tiempo. Cuando la parte proporcional concedida al canto llegó a ser menor, se echó de ver que sobraba tiempo, y éste fué aprovechado para dar mayor desarrollo a la acción. Así, las piezas dramáticas de Sófocles y de Eurípides son, por término medio, una tercera parte más extensas que las de Esquilo». (Idem.) En el siglo V antes de Cristo, la tragedia vino a sustituir, entre los griegos, a la epopeya y al lirismo heróico.

(1) En sánscrito: *chhaga;* en latín, *hircus*. Se ve que la palabra corresponde a una época en que las varias ramas del pueblo padre indo-europeo, estaban ya separadas. Los helenistas relacionan τράγο; y τρώγω (comer alimentos crudos) con la raiz Τραγ= comer.

(2) Como ejemplo de composición que puede dar «un' idea del come da un coro lirico possa essersi sviluppata la tragedia», cita Inama el ditirambo (?) XVIII de Baquílides, escrito en forma de diálogo entre el corifeo, que representa a Egeo, rey de Atenas y padre de Teseo, y el coro, que personifica al pueblo ateniense. Véase el texto griego y la versión castellana de P. Bosch Gimpera en el folleto: «Baquílides: *Teseo*»; Madrid-Lisboa, sin a. (de la *Biblioteca de Autores Griegos y Latinos*).

En cuanto a la comedia, nació también de la embriaguez, del tumulto y de las bufonadas de las fiestas dionisiacas. «Henos aquí transportados nuevamente—escribe M. Croiset—a aquellas Dionisiacas del siglo VI, de donde hemos visto surgir la tragedia, a aquellos rústicos festejos del invierno, en que el campesino griego abría sus toneles y gustaba por vez primera el vino del año, acabado de hacer. El canto del coro que en cada aldea se agrupaba en torno del ara del Dios y entonaba allí el ditirambo, dió origen a la tragedia, y luego al drama satírico; *el resto de la fiesta* (le reste de la fête) se transformó, *no menos naturalmente*, en comedia.» Los cantos y las procesiones fálicas, el desfile de carretas (donde gente *asomada*, «y aun casi todo el cuerpo fuera de la ventana», con las caras embadurnadas, para no ser conocidos, interpelaba a los transeuntes, diciéndoles cuantas verdades engendra el vino), eran otros tantos elementos de tales fiestas cómicas. Así nació la comedia, que, organizada por los años de 480 a 430 antes de Cristo, se esforzó, al transformarse, en imitar a la tragedia. Los ritmos líricos que en aquélla se encuentran, son preferentemente el crético, el iambo y el coriambo.

Esto, por lo que a Grecia respecta. En cuanto a Roma, tanto la comedia, como la tragedia propiamente dicha, fueron géneros de importación, imitados de los griegos. Las únicas formas dramáticas verdaderamente nacionales, fueron las atelanas (imitadas de los oscos por los latinos) y los mimos o planipedias. Unas y otros, de carácter cómico, diferían bastante, por su forma, de la comedia regular, y sólo conservamos noticias o fragmentos de los mismos. Pero los mimos subsistieron en Europa, probablemente, hasta la época del Renacimiento, y no falta quien piense que los tipos principales de las atelanas (el *Pappus*, el *Maccus*, el *Bucco*, el *Dossennus*, el *Sannio)* tuvieron más tarde su descendencia legítima en otros (el *Pantalon*, el *Arlequin*, el *Brighella*, el *Doctor*, los *Zanni)* de la *commedia dell' arte* italiana, así como los *Stupidi* de los mimos transcendieron probablemente a los *Pastores* y *Bobos* de las viejas farsas romances [1].

* * *

Tal es la teoría generalmente admitida sobre el origen de las principales formas dramáticas griegas. Como el Teatro griego fué imitado (de un modo erudito y artificioso, nunca genuinamente popular) por los la-

[1] Cons. el libro de Reich: *Der Mimus. Ein Litterar-Entwickelungsgeschichtlicher Versuch* (Weidmann, 1903), obra fundamental sobre la materia.

tinos, y, a través de las imitaciones latinas, por los hombres del Renacimiento, de los cuales surgieron los grandes creadores del Teatro nacional en todos los pueblos modernos, hame sido forzoso referirme, con toda la brevedad posible, al nacimiento del Teatro helénico.

Pero entiendo que los datos históricos no han sido todo lo atinadamente interpretados que debieran, puesto que se han preterido, o tal vez ignorado, principios psicológicos de singular importancia para esclarecerlos.

Basta reflexionar sobre un solo punto de la teoría antes expuesta, para comprender que descansa en cimientos harto deleznables, y que encierra, *a limine*, una contradicción harto peregrina.

Pensemos, en efecto, en la doctrina griega (de la cual se hace intérprete Aristóteles, en su *Poética)* acerca de los respectivos caracteres de la tragedia y de la comedia: ambas *imitan* costumbres; pero la comedia es «imitación de los peores» (μίμησις φαυλοτέρων), mientras que la tragedia lo es de los mejores (βελτιόνων), pudiendo ser definida: «imitación de acción ilustre, perfecta, que tenga grandeza, con hablar suave (es decir: con ritmo, harmonía y metro)... conduciendo la expurgación de los afectos, no por narración, sino por vía de misericordia y terror». La tragedia se ocupa, pues, de «casos miserables y terribles»; «imita—dice profundamente Aristóteles—no los hombres, sino las acciones y las vidas» (μίμησίς ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων · ἀλλὰ πράξεων, καὶ βίου). Al decir que la tragedia es imitación de los mejores, tanto como al expresar que no imita al hombre, sino a la acción y a la vida, el filósofo griego da a entender que aquella forma dramática *idealiza*, a diferencia de la comedia. Así también el actor trágico era respetado en Grecia, y participó durante mucho tiempo del carácter sagrado de la tragedia; gozaba de cierta inviolabilidad, y a veces era elegido para desempeñar comisiones diplomáticas ([1]). Sus movimientos, en escena, debían distinguirse por la gravedad y el decoro, y así Minisco, según Aristóteles, llamaba *mono* a Calípides, porque hacía demasiados gestos, exagerando la acción (ὑπερβάλλοντα).

Pues, siendo así, ¿cómo creer que dos géneros tan distintos tuvieran la misma procedencia? ¿cómo pensar que el frenesí, el desvarío irresistible de aquella turba de Bacantes, que, animadas por el soplo del Dios, corrían por los valles, atravesaban torrentes, saltaban rocas, arrojando sus tirsos sobre el mísero Penteo, y luego, con extraviados ojos y espumosa boca, se arrojaban sobre él, arrancándole brazos y piés, des-

([1]) Croiset; III, 86.

garrándole los costados, esparciendo sus restos por la tierra, clavando su cabeza en la punta de un tirso y ostentando tan terribles trofeos con sus manos ensangrentadas; cómo pensar, digo, en que se identifica el origen de semejante coro con aquel otro de *Ed po en Colonna*, de serenidad incomparable, que canta, en maravillosos versos, las bellezas de la blanca tierra del Atica, donde los ruiseñores hacen oir sus endechas en valles siempre verdes, a la sombra de la yedra negruzca, y en los sagrados, impenetrables bosques, donde la tempestad respeta los árboles cargados de fruto: tierra en la cual, gracias al rocío celeste, florecen el narciso elegante y el azafrán dorado, mientras corre el Cefiso de inquietas ondas, fecundadoras de los campos, junto al olivo de blanquecinas hojas, espanto de las lanzas enemigas, amor de Zeus *Morios* y de Palas? Ni ¿cómo identificar el tropel de los lascivos, medrosos y brincadores sátiros, o la

«lírica procesión que al viento esparce
los cánticos rituales de Dionisio,
el *evohé* de las triunfales fiestas,
la algazara que enciende con su risa
la impúber tropa de saltantes niños,
y el vivo son de músicas sonoras
que anima el coro de bacantes ébrias,» (1)

con la dulce y serena actitud de aquel coro de Oceánidas (en el *Prometeo encadenado*) que baja del azulado cielo, donde alean los pájaros, hasta posarse en la espantosa roca sobre la cual yace aherrojado, por mandato del inexorable Zeus, el bienhechor de los mortales? ¿Qué hay de común (como no sea la forma dramática) entre la ébria muchedumbre de los κῶμοι, que da matraca al vecino, que cuenta con todo descaro los chismes de la aldea, que insulta y vocifera, con procacidad irrestañable... o, si se quiere, entre el agudo chiste, la alusión obscena, la sátira vibrante de Aristófanes, y la trágica representación de las desventuras de Edipo, de Telefo o de Tiestes, en Sófocles o en Eurípides?

Añádense a estas, otras no menos graves consideraciones.

Baco (según dice Momo, en el *Congreso de los Dioses* de Luciano) era apenas un semi-dios griego, porque, por la parte de su madre, descendía de un siro-fenicio: Cadmo. Sileno procedía de Lidia. Los Sátiros, de Frigia. El mismo Baco, según una tradición, venia del Tmolus (hoy Boz-dagh), en Lidia. Todo lo cual demuestra que el origen del culto bá-

(1) Rubén Darío: *Friso*.

quico debe buscarse en el Asia Menor ([1]). Ese culto debía de existir ya a mediados del siglo IX antes de Cristo, puesto que Homero, en el libro VI de la *Ilíada* (v. 132 y sigs.) menciona al *furioso* Baco y a sus nodrizas las tirsíferas bacantes, a quienes persiguió en Nysa (de Tracia?) el tracio Licurgo, hijo de Drías, haciendo huir a Baco, que se refugió asustado y tembloroso en el seno de Tetis ([2]).

Herodoto (I, 94) escribe que los lidios fueron «los primeros que tuvieron tabernas de vino». Y nótese que el vino no fué bebida de los pueblos arios: entre éstos, «siendo casi desconocido el vino, y conservándose el uso exclusivo del hidromel», el nombre que en el griego de Homero significa vino (μέθυ), representa exclusivamente el sentido de miel o hidromel ([3]).

Pero añade Herodoto (II, 47-49) que, entre los egipcios, existía el culto de Dionisos, en honor del cual celebraban fiestas, matando un cerdo en la puerta misma de su casa, y usando, en vez de los *falos*, «unos muñecos de un codo de altura, y movibles por medio de resortes, que llevan por las calles las mujeres, moviendo y agitando obscenamente un miembro casi tan grande como lo restante del cuerpo. La flauta guía la comitiva, y sigue el coro mujeril cantando himnos en loor de Baco o Dionisos.» Dice también que «Melampo, el hijo de Amiteón, ... no sólo fué el propagador del nombre de Dionisos entre los griegos, sino quien introdujo entre ellos asimismo el rito y la pompa del *falo*», siendo verisímil «que aprendiese Melampo todo lo que a Dionisos pertenece, de aquellos fenicios que, en compañía de Cadmo el tirio, emigraron de su patria al país de Beocia». Por otra parte, Heráclito el físico sostuvo que Hades o Plutón, dios del Infierno, y Baco, eran la misma divinidad ([4]), y Plutarco cree que deben identificarse Osiris y Baco. «Hay evidentes pruebas de ello—escribe ([5])—en las ceremonias que los sacerdotes prac-

([1]) Véase el artículo *Bacchus* en el *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de Daremberg et Saglio. Considera el nombre de Baco como de importación tracofrigia, y cree que el punto de partida de Dionisos debe buscarse en Asia, relacionándolo con el *Soma* védico.

([2]) Véanse también: *Ilíada*, XIV, 323; *Odisea*, XXIV, 74.—Hesiodo: *Los trabajos y los dias*, 614 (aquí el poeta considera el vino como un don de Dionisos).—Maxime Collignon (*Mythologie figurée de la Grèce;* Paris, Quantin, 1883; pág. 250) interpreta el texto VI, 130 de la *Ilíada*, como si el «odiado por los dioses inmortales» fuese Baco (¡...!), cuando es evidente que la frase se refiere a Licurgo su perseguidor.

([3]) M. S. Zaborowski: *Les Peuples Aryens d'Asie et d'Europe;* Paris, O. Doin, 1908; pág. 401.

([4]) Plutarco: *De Isis y de Osiris.*

([5]) Plutarco: *De Isis y de Osiris.*

tican en los funerales de Apis, cuyo cuerpo es trasladado en un barco al lugar de su sepultura. No difieren de las que se observan en las fiestas de Baco. Cúbrense con pieles de ciervos, llevan tirsos en las manos, profieren fuertes gritos, y hacen los mismos gestos que las Bacantes cuando celebran las orgías. Por eso la mayor parte de los griegos representan a Baco en forma de toro, y las mujeres de Elea, en su himno en honor de ese dios, le invitan a ir a ellas con piés de toro. Entre los argivos, tiene el sobrenombre de «hijo de toro»; le evocan desde las aguas al sonido de trompetas, echan al mar un cordero para el portero de los infiernos, y esconden trompetas entre los tirsos, como dice Sócrates en su obra sobre Osio. Por lo demás, lo que se cuenta de los Titanes y de las fiestas nocturnas de Baco, tiene mucha relación con Osiris, a quien Tifón corta en pedazos y que luego resucita.» Osiris, según la tradición, enseñó a los egipcios el cultivo de la vid (1). Para los griegos, Dionisos estaba representado, no solamente por la forma del toro, sino también, como hemos visto, por la del macho cabrío, y aun por la de un árbol (la higuera); y A. Lang (2) piensa que el mito de Dionisos Zagreus tiene su origen en el sacrificio, en el salvaje y cruel despedazamiento del animal ofrecido al dios, animal que llegó a identificarse con el dios mismo, dando así lugar los padecimientos de la víctima, a una leyenda relativa a la pasión de la divinidad.

Las dificultades que ofrece, para su inteligencia, la leyenda de Dionisos, proceden, a mi juicio, de que se han combinado en ella elementos de muy diversas procedencias, y etapas muy distintas de civilización.

La primera etapa debió de estar representada por el culto del macho cabrío, animal que los protoarios (pueblo eminentemente pastor) conocían (3). Era, según varios escritores, «el animal doméstico que primero desempeñó un papel importante en la vida de los protoarios; ..... el más fácil de guiar—dice Zaborowski—, y el que podía criarse en grandes rebaños, con menos cuidados y riesgos». En la India védica, se conservan huellas evidentes de aquel culto. Los carneros que tiran del carro de Pūshan, son recuerdo, quizá, del dios-carnero. En los funerales, quémase un carnero con el cadáver. Estímase, en los libros védicos, que el macho cabrío «es de la naturaleza de Agni». El dios Pūshan, que guía a los

(1) G. Rawlinson: *Historia del antiguo Egipto;* trad. Toda; Madrid, 1891; pág. 44.
(2) *Mythes, Cultes et Religion;* trad. L. Marillier; Paris, 1896; pág. 534.
(3) M. S. Zaborowski: obra citada; págs. 365 y 383.

muertos hasta su última morada, es también el protector y guardador del ganado ([1]).

Compréndese bien que el culto del macho cabrío diese lugar a ritos fálicos, por ser aquel animal, según es fama, el más lujurioso e incontinente de todos. Pero ¿qué tiene que ver esto con la vid y con las fiestas de la vendimia? ¿Por qué se enlazaron estas fiestas con el dios-macho cabrío, *y no con otro* distinto? La explicación dada por algunos, que suponen originado el sacrificio de aquel animal «por venganza del daño que hacía en las vides» ([2]), es evidentemente inadmisible. ¿Acáso no había otros animales que causaban ese mismo daño?

Si la vid es originaria de Asia, se explica que los griegos hiciesen a Baco, a las Bacantes y a los Sátiros, procedentes de aquella comarca. Es racional suponer, por consiguiente, una segunda etapa del pueblo ario, en la rama a que los griegos pertenecían, durante la cual su vida pastoril se transformó en agrícola, y, si en aquélla el macho cabrío era el animal predilecto, en ésta el producto por excelencia fué la vid. Así decía Columela, en su libro de *Agricultura* (III, 1): «Esta (*la vid*) *la antepondremos justamente a todas las plantas*, tanto por la dulzura de su fruto, como por la facilidad con que corresponde al cuidado de los mortales, casi en todos los países y bajo todos los climas.»

Nada de particular tiene, por lo tanto, que al dios por excelencia de la primera etapa, sustituyese la divinidad protectora del principal bien de la segunda, combinándose sus atributos, dulcificándose los sanguinarios sacrificios de la primera edad, y aun apareciendo inmolado el dios antiguo (el macho cabrío), en aras del nuevo (la vid, o Baco).

Después, surgieron las que podemos llamar interpolaciones e interpretaciones *eruditas*, cuya fórmula más arcaica parece haber sido la de los poemas órficos, de los cuales conservamos fragmentos, de antigüedad bastante mayor de lo que se había supuesto hasta hace pocos años ([3]). Pertenecieran esos poemas al tracio Orfeo, o a algún pitagó-

([1]) H. Oldenberg: *La Religion du Véda*; trad. Henry; Paris, 1903; págs. 63, 65, 194 y 502.—«En el Nirukta, y en obras de fecha posterior, Pūshan es identificado con el Sol.» (J. Dowson: *A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion*, &.ª; 5.ª ed.; London, 1913; pág. 250.)

([2]) G. Huerta, en su versión castellana de la *Historia Natural*, de Plinio; ed. de Madrid, 1624; I, 491.—La observación procede, sin duda, de Virgilio (*Geórgicas*, II, 380).

([3]) Véase a Th. Gomperz: *Les penseurs de la Grèce;* trad. Reymond; Paris, 1904, I, 92.—Uno de los fragmentos aludidos, citado por Proclo, se ha encontrado en tabletas de oro, pertenecientes a los siglos IV-III antes de Cristo, y descubiertas en tumbas de la Italia meridional.—En opinión de Diels, la forma primitiva de la teogonía

rico, representan influencia egipcia, y no en vano era tradición entre los griegos, que Orfeo llevó a Grecia los misterios de Osiris. Lo singular es que en tales poemas [1] se identifica a Dionisos con Zeus, con Hades y con Helios (el Sol):

«Εἷς Ζεύς, εἷς Ἀΐδης, εἷς Ἥλιος, εἷς Διόνυσος»,

considerando a los cuatro como un solo dios, al cual dan también los nombres de Fanes (el Brillante) y de Bromios (el Estruendoso).

De todos modos, esta superposición de un dios a otro, o mejor dicho, esta victoria de la nueva forma del dios sobre la vieja, hace aparecer a Dionisos como una contradicción viviente en la Mitología helénica: por una parte, sacrificado; por otra, redivivo; por un lado, tinieblas y noche; por otro, luz y esplendor; bajo un aspecto, el del macho cabrío, terrible, sanguinario, guía de los muertos; bajo otro, el del vino, alegre, imberbe, entregado a la molicie, delicado y bello (como en la estatua de Praxiteles), dios del placer y de la fecundidad.

¿Cómo se celebrarían los primitivos ritos dionisiacos? No poseemos bastantes datos para formarnos exacta idea de las ceremonias; pero algo puede inferirse de la descripción que hace Herodoto (II, 42) del sacrificio del carnero entre los egipcios del nomo tebano: dice que éstos no matan a aquellos animales, mirándolos como bestias sagradas; «verdad es que en cada año hay un día señalado, el de la fiesta de Júpiter, en que matan a golpes un carnero, y, *con la piel que le quitan, visten el ídolo del Dios*..... presentándole luego otro ídolo de Hércules. Durante la representación de tal acto, lamentan los presentes y plañen con muestras de sentimiento la muerte del carnero, al cual entierran después en lugar sagrado.» El historiador griego explica la ceremonia, contando que «Hércules quería ver a Júpiter de todos modos, y Júpiter no quería absolutamente ser visto de Hércules. Grande era el empeño de aquél, hasta que, después de larga porfía, toma Júpiter un efugio: mata un carnero, le quita la piel, córtale la cabeza, y se presenta a Hércules disfrazado con estos despojos.» Pero probablemente se trata de una representación de la lucha de dos divinidades, la más antigua de las cuales era el carnero (el

órfico-rapsódica, data del siglo VI, y, el misticismo que implica, es considerablemente más antiguo.

[1] Véanse en los *Fragmenta Philosophorum Graecorum* de Mullach (Paris, Didot, 1860), I, 166 y sigs.—Nótese que, para Heráclito de Éfeso, Dionisio y Hades se identifican (Comp. H. Diels: *Die Fragmente der Vorsokratiker*; 3.ª ed.; Berlín, 1912; I, 81; frag. 15).

dios Khnum, forma de Ammón) adorado en Nubia y en las cataratas, y que tenia un templo en Sanit (la moderna Esneh) ([1]).

Que todas estas ceremonias fuesen acompañadas de danzas y de pantomimas, es muy natural. Los antropólogos han descubierto, en efecto:

1.° Que la danza desempeña un papel de extraordinaria importancia en la vida de los pueblos incultos. Llega esto a tal extremo, que David Livingstone, en sus *Exploraciones en el Africa Austral*, cuenta lo siguiente: «Las diversas tribus de los Bechuanas, se designan entre sí por el nombre de diferentes animales; uso que parece probar que antiguamente eran éstos adorados por ellas, como otros por los egipcios. La palabra *Bakatla* significa textualmente: *los* (la gente) del mono; *Bakuena*, los del cocodrilo; *Batlapi*, los del pescado; y cada una de esas tribus siente un supersticioso terror respecto del animal cuyo nombre lleva. Sírvense también de la palabra *bina* (bailar), relativamente a la designación que les ha sido atribuida; de manera que, si quereis saber a qué tribu pertenece un Bechuana, le habeis de preguntar: «¿Qué bailas?» Es probable que la danza formase parte de su antiguo culto. Nunca comen el animal que ha dado nombre a su tribu, y contestan con el vocablo *ila* (odio o terror) cuando se habla de matarlo» ([2]).

2.° Que las danzas *lúbricas*, en los pueblos primitivos, tienen la característica de ser bailadas, ya solamente por mujeres, como el «Hula-Hula» de las Hawaianas, ya por ambos sexos, como entre los esquimales, ya, rarísima vez, por hombres solos (como el «Kaoro» de los australianos, bailado en la época de los matrimonios, o sea cuando madura el fruto del yam) ([3]). Entre los asiáticos (chinos, japoneses, malayos), los hombres no suelen bailar. En muchos pueblos, como los esquimales y los araucanos, hay danzas mímicas, que imitan los movimientos de los animales, y que van siempre acompañadas de música y de canto ([4]).

Nótese ahora una circunstancia importantísima: en todas estas danzas primitivas (como aconteció también, sin duda, en las primeras fiestas dionisiacas), aunque hubiese *espectadores*, los que tomaban parte

([1]) Cons. *Notice des principaux monuments exposés au Musée de Gizeh;* Le Caire, 1895; pág. 246. Sobre el culto del carnero-emisario, véase a A. Moret: *Mystères égyptiens;* Paris, 1913; págs. 242 y sigs.

([2]) *Missionary Travels;* London, 1857; pág. 13.

([3]) J. Deniker: *Les Races et les Peuples de la Terre;* Paris, 1900; pág. 245.—J. Lubbock: *L'Homme préhistorique;* Paris, 1888; II, 239.

([4]) J. Deniker: obra y lugar citados.

en ellas, lo hacían en nombre propio, y no a título *representativo*. El animal adorado era el dios mismo; los que le hacían sacrificios o celebraban sus victorias o sus desventuras, eran precisamente los protegidos por él, que procuraban imitarle hasta en su aspecto exterior (de ahí el uso de las máscaras, tan frecuente en danzas y procesiones de japoneses, melanesios, papúes, etc.) Así, el único personaje viviente y *activo* en semejantes fiestas, era el pueblo. Por eso Ateneo (1) escribe que los antiguos poemas satíricos griegos constaban solamente de *coros*.

Pero nada de esto era drama, *ni de ello, directamente, podía resultar una representación dramática*, porque lo característico del drama es ser «la representación de una *acción* mediante personajes que actúan *en nombre ajeno*» (de ahí que se conciba el drama sin diálogo y con un solo personaje, siempre que haya *acción*, por lo menos mímica, y que el actor *represente*) (2). Y volviendo a los griegos (y especialmente a los del Atica), hemos visto que, en opinión de Aristóteles, la tragedia procedía de la poesía ditirámbica. Pero el ditirambo no era, originariamente, un canto en honor de Baco, sino (según la hipótesis, que creo muy probable, de Wilamowitz-Mœllendorf) (3) todo canto *divino* (un θύραμβος o θρίαμβος), entonado y ejecutado por el poeta que lo había compuesto, y coreado por *el público*, dispuesto en forma circular (de donde la denominación de *coro cíclico*) (4). Aun esta intervención del coro, no parece haber sido primitiva. Arión de Metimne, según Herodoto, fué, a fines del siglo VII antes de Cristo, el *inventor* del ditirambo. Lo crease o no, una de las novedades que Arión introdujo, fué *la intervención del coro*; otra, según Suidas, la introducción en el ditirambo de *sátiros* que recitaban versos, sin cantarlos (5).

Si esto fué así, ¿qué queda para la primitiva forma poética, de donde

(1) *Deipnosophistarum;* lib. XIV, ed. Casaubon (1598), pág. 630.

(2) Conviene relacionar estos caracteres con los generales de todo juego, admirablemente estudiados, respecto de los animales, por K. Groos (*Die Spiele der Tiere;* Iena, 1896). J.-M. Baldwin *(La Pensée et les choses;* Paris, O. Doin, 1908; pág. 190 y sigs.) observa que esos caracteres pueden reducirse a los siguientes: 1.° El juego *imita*; 2.° Produce la creencia en la presencia real; 3.° La imitación es *interna*, o sea, presupone la determinación anterior del objeto de la imaginación en tanto que tal; 4.° Sentimiento de la no necesidad, o de libertad.—Véanse también el libro de E. Grosse: *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg, 1894; y el de K. Groos: *Die Spiele der Menschen* (1899).

(3) *Euripides Herakles* (Berlín, 1889); I, 63.

(4) El poeta se colocaba, probablemente, en el centro, como el cantor Demodoco en la *Odisea* (VIII, 66). A. Croiset (op. cit.; II, 302) cree que el espacio central quedaba vacío; pero no encuentro el fundamento de su afirmación en el texto que cita (Jenofonte: *Económico:* VIII, 20; que sólo habla de la forma circular del coro).

(5) Comp. A. Croiset; op. cit.; II, 308.

salió el ditirambo griego? *El canto aislado de un poeta*, y claro es que si este canto se refería, como debe suponerse, a los hechos divinos o heróicos, era, por su fondo, más bien *épico* que *lírico*, más objetivo que subjetivo. Y si la tragedia griega nació de la poesía ditirámbica, *surgió, por eso mismo, de la épica, y no de la lírica*. Por eso un griego como Aristóteles insiste tanto, en su *Poética*, respecto de la semejanza entre la epopeya y la tragedia, diciendo que «todo lo que hay en el poema heróico, lo hay en la tragedia; pero en el poema heróico, no todo lo que hay en la tragedia». (V.) Epopeya y tragedia, para Aristóteles, son imitación de los mejores; una y otra pueden durar indefinidamente; en ambas puede el poeta *hacerse otro*, o hablar en nombre ajeno (ἕτερόν τι γιγνόμενον), *como hace Homero* (III); ambas pueden usar el verso hexámetro (XXVII). Las diferencias que señala son accidentales: que, en la tragedia, los episodios han de ser breves, y en la epopeya pueden ser largos; que la tragedia tiene mayor unidad que la epopeya, etc. ¿Cómo explicarse tan singulares conceptos, sino pensando en que, para los griegos, nunca estuvieron bien definidas las líneas divisorias entre la epopeya y la tragedia? De ahí que nuestro Alonso López Pinciano, en su *Filosofía antigua poética* (Madrid, 1596) (1), juzgase que la tragedia «nació de la épica»; y que Wilamowitz-Mœllendorf, en su *Euripides-Herakles*, haya escrito que la tragedia fué en Grecia un espectáculo heróico, un fragmento de leyenda puesto en escena (2).

¿A qué se reducen, en efecto, las más antiguas tragedias griegas que poseemos (las de Esquilo)? A series de *narraciones*, comentadas por un

(1) Ed. P. Muñoz Peña; Valladolid, 1894; pág. 314.

(2) W. Ridgeway, en su libro: *The origin of Tragedy, with special reference to the greek tragedians* (Cambridge, 1910), juzga que el canto trágico nació de la combinación de las formas del dolor suscitado por la muerte de un héroe, con la leyenda que refería sus hechos y sufrimientos, representando el coro los lamentos, y los episodios la narración de la leyenda. Algo análogo piensa Martin P. Nilsson *(Der Ursprung der Tragödie*, en los *Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik*, 1911, I, p. 609 y sigs.), para el cual, la tragedia procede de los θρῆνοι o cantos fúnebres entonados ante las tumbas de los héroes, combinados con las ceremonias del culto orgiástico de Dionisos *Eleuzeros*. Véase una excelente exposición de los argumentos de los referidos escritores en P. Bosch Gimpera: *Sòbres el problema de l'origen de la tragedia grega* (1912), en el vol. VII de la revista barcelonesa: *Estudis Universitaris Catalans*.

Respecto del Teatro griego, véanse: Dörpfeld y Reisch: *Das griechische Theater* (1896); Flickinger: *The Greek Theater and its Drama* (1918); James Turney Allen: *The Greek Theater of the fifth century before Christ* (Berkeley, 1919; en las *University of California Publications in Classical Philology*, VII, 1-119; piensa que el *proskenion* era, originariamente, la misma *skene* del teatro de Esquilo).

coro. Todo lo que puede equivaler a acción, está excluído del espectáculo. La enumeración, por ejemplo, que hace el espía, en *Los siete contra Tebas*, de los siete ofensores y la que, a su vez, hace Eteocles de los siete defensores de la ciudad, en el preciso momento del ataque, es evidentemente más propia de la epopeya que del drama. Y en cuanto al coro, es, como dijo Schiller [1], «no ningún individuo, sino *una idea general*, que abandona el estrecho círculo de la acción, para referirse a todo lo humano, indicando los grandes resultados de la vida, y las lecciones de la experiencia».

Nótese, además, que la tragedia se desarrolla en un período relativamente corto de la vida literaria griega: Esquilo nació a últimos del siglo VI (524 a. C.); Eurípides murió a últimos del V (406 a. C.), y, después de él, la tragedia agonizó rápidamente, siendo suplantada por la comedia. En cambio, Aristófanes nació a mediados del siglo V (445 a. C.); y Menandro murió a principios del III (292 o 291 a. C.), dejando importantes sucesores.

En todas sus obras, el coro cómico revela, mucho mejor que el trágico, su origen dionisiaco: «es—dice bien M. Croiset—esencialmente apasionado y batallador».

* * *

En resumen: aunque el origen histórico de la tragedia y de la comedia griegas, se enlace con las fiestas de Baco, la tragedia es en aquel pueblo un aspecto, o una derivación, de la epopeya, y la comedia, el espectáculo demótico por excelencia. Adoptando la feliz terminología de Nietzsche (sin aceptar su doctrina sobre el problema), diríamos que la tragedia, en su forma clásica, es lo *apolíneo*, y la comedia, lo propiamente *dionisiaco*. Así Platón, en *Las Leyes* (VII), considera admisible la primera en su ciudad ideal, siempre que sus obras pasen primero por la censura de los magistrados; pero proscribe en cierto modo la segunda, estimándola impropia de hombres de condición libre, y afirmando ser un género de imitación (este de mover a risa) que sólo corresponde a siervos y a extranjeros, y cuya música fué compuesta por artistas que se abandonaron a un «insensato entusiasmo.» (III).

[1] *Del uso del coro en la tragedia* (Preámbulo de *La desposada de Mesina*. Vid. *Obras dramáticas de Schiller*, trad. E. de Mier; Madrid, 1883; III, 18).—«El coro—ha dicho Nietzsche, en *El origen de la tragedia* (8)—es *el espectador ideal*, en tanto que es el único *vidente*.» Nietzsche considera la tragedia griega como expresión colectiva de dos impulsos artísticos: el *apolíneo* y el *dionisiaco;* este último, reflejado en el coro; el primero, en el diálogo y en la forma.

II

LAS LEYES DE LA EVOLUCIÓN DEL TEATRO

El Arte, en su más ámplio sentido, no es otra cosa que *la Voluntad de crear* (de aquí el nombre de *poeta*, de ποιητής = el autor o creador), como la ciencia es *la Voluntad de conocer (scientia* = conocimiento). Y aunque es verdad que no podemos conocer sino lo que hemos producido (de ahí el eterno Misterio que la Naturaleza presenta a los ojos del hombre), todo conocer supone el ser, aun cuando, como dijo Kant, «lo real de los fenómenos exteriores no sea *realmente* más que en la percepción».

Pero, en lo empírico, por el mero hecho de existir la Voluntad de crear, se da también la Necesidad, y así todo hombre, y aun todo ser, es en mayor o en menor grado artista. Por eso los pitagóricos, con gran profundidad, pensaron que el Ser era la Belleza, porque todo está sujeto a número, y el número, la harmonía, el orden, era para ellos la esencia del ser y de lo bello.

«Hay una *necesidad* de crear—escribe Ribot ([1])—, equivalente en el orden intelectual a la necesidad de engendrar en el orden fisiológico. Manifiéstase primero, modestamente, en la invención de los juegos infantiles; más tarde, y con mayor pompa, en la aparición de los mitos, esa obra colectiva y anónima de la humanidad primitiva; luego, en el arte propiamente dicho.»

Si, pues, se trata de una necesidad, su satisfacción ha de producir placer, y cuanto más intensa sea aquélla, mayor será la excitación que engendre, y más grande el *entusiasmo* que implique la labor creadora. Y, por lo mismo que la vida es fundamentalmente dolorosa, puesto que se mantiene por la evolución de la Necesidad, nunca de un modo pleno satisfecha, el periodo *creador* ha de ser un momento, más o menos fugitivo, de *liberación* del dolor.

A medida que retrocedemos en la serie de los siglos, observamos

([1]) *La Psychologie des sentiments*; ed. de Paris, 1906; pág. 333.

que el hombre tiene menos valor como *individuo:* su mayor debilidad, le hace más necesario, como al niño, el auxilio de los demás. De ahí el aspecto *colectivo* de todas las principales manifestaciones de su vida: la responsabilidad criminal de la tribu por los actos de uno de sus miembros; los matrimonios colectivos, o celebrados necesariamente a la vez, en épocas determinadas; el culto divino al cual todos concurren; la propiedad común, etc., etc. Entre tales manifestaciones, están las artísticas, y entre ellas, como las más primitivas de todas, la danza, también en colectividad, y el mito, en el cual han colaborado generaciones. Contra la poco sólida teoría de Wundt (que estima el cuento anterior a la leyenda y al mito, y juzga *degeneraciones* los relatos cómicos y obscenos), sostiene Van Gennep que «la actividad literaria, bajo la forma de mitos y leyendas, es una institución fundamental, por cuya supresión perderían, las sociedades semi-civilizadas, uno de sus principales elementos de cohesión..... El recitado, por sí solo, ejerce una acción eficiente como rito indispensable: cuéntase la ceremonia a medida que se desenvuelve, se explica cada fase a la vez a los participantes humanos y a los agentes sobrenaturales (totems, animales sagrados, divinidades de toda especie, dioses)» (1).

Ahora bien, como la tragedia griega tuvo por base el mito, el poeta se encontró con que los que podemos llamar *valores trágicos*, estaban ya *creados*. Pero esto no le ocurrió al poeta cómico y satírico, el cual había de producir, en el fondo y en la forma, la obra entera. De aquí que la liberación creadora del entusiasmo dionisiaco, tuviera en la comedia su más exuberante y espontáneo desenvolvimiento, y se manifestase, por ejemplo, en Aristófanes, desde el báquico brío del Diceópolis de *Los Acarnianos*, la desvergonzada sátira política de *Los Caballeros*, o la aguda crítica de las ideas nuevas en *Las Nubes*, hasta ese portento de la fantasía griega, irónico y exquisito a la vez, que lleva el título de *Las Aves*. Nunca, en la tragedia, se hubiese atrevido el poeta a dirigirse personalmente al público, como hacía el cómico de la antigua comedia en la parábasis (2), despojándose previamente de su man-

(1) A. Van Gennep: *La formation des Légendes;* Paris, 1910; pág. 39.—Comp. W. Wundt: *Elements of Folk Psychology;* trad. Schaub; London, 1916; pág. 270 y sigs. (donde consta la teoría del *Märchen-mythe*, como forma narrativa predominante en la que llama Edad del totemismo).

(2) Que no creo fuese primitivamente un prólogo, como piensa Croiset, ni un epílogo, como cree Zielinski, sino la desordenada y arbitraria *improvisación* del creador o representante de la fábula cómica.

o. La parábasis es la más elocuente expresión del hondo subjetivismo de la vieja fiesta cómica, de la *osadía* y del entusiasmo dionisiacos, exaltativos, como toda emoción placentera, e incompatibles totalmente con la *misericordia* o el *terror* (deprimentes, como toda emoción dolorosa) de la tragedia antigua. La risa, efecto de lo cómico, es una manifestación de energía.

Aun desde el punto de vista del espectador, la *sanción* de la comedia, es de un género muy distinto de la sanción de la tragedia. Suponed que una obra de finalidad cómica, no produce este efecto en el público, que permanece indiferente ante los chistes, ante las situaciones y ante los caracteres. Pues la obra *no es* cómica. Podrá hacerle, quizá, mucha gracia al que la compuso; pero le falta, para merecer aquel título, la indispensable *colaboración* del espectador.—Suponed ahora que en una obra de índole trágica, el *Agamenón* de Esquilo, por ejemplo, el público no se sienta sobrecogido por la emoción, como en el caso anterior: la obra no será teatral; pero ¿dejará de ser un hecho trágico (infausto, desgraciado) el asesinato de Agamenón por Clitemnestra?

Y es que el espectador se siente más activo, más creador, en la comedia que en la tragedia, aunque ambas hayan sido compuestas por otro. En la tragedia, encuéntrase sometido al imperio de la necesidad (el *Fatum* de los antiguos); en la comedia, respira la atmósfera de la libertad.

* * *

«El asunto principal de la tragedia—dice Schopenhauer ([1])—es, esencialmente, el espectáculo de una gran desgracia. Los diferentes medios por los cuales nos presenta ese espectáculo el poeta, se reducen a tres, a pesar de su variedad: puede imaginar, como causa de las desdichas de otro, un carácter de monstruosa perversidad (Fedra en Eurípides, Yago en el *Otelo);* puede la desgracia proceder de un ciego destino, es decir, del azar y del error (el Edipo de Sófocles); y, finalmente, puede sobrevenir la catástrofe por la situación recíproca de los personajes, por sus relaciones (como en *Hamlet);* y este último procedimiento es el mejor y el más difícil de todos.»

En cualquiera de estos casos, el poeta trágico produce en el espectador, como dijeron los griegos, las emociones de *lástima* o de *terror* (o ambas juntamente). Que tales emociones sean estéticas, lo explica

([1]) *El Mundo como Voluntad y como Representación;* lib. III, § 51. Resumo sus consideraciones.

Aristóteles ([1]) diciendo «que el aprender es cosa dulcísima, no sólo para los filósofos, sino para todos los otros hombres, aunque en esto sean poco parecidos». Pero tal explicación tiene el defecto de ser demasiado general, aplicándose, no sólo a la tragedia, sino a la comedia, y a cualquier género de espectáculo y aun de conocimiento. No son más satisfactorias otras *explicaciones* contemporáneas ([2]).

En realidad, el *miedo* (en cualquiera de sus formas, más o menos agudas) no es por sí solo un elemento estético, porque le falta la condición del agrado. Es un fenómeno principalmente fisiológico, un derivado del instinto de conservación: la primera emoción, según los psicólogos, que cronológicamente aparece. Pero, asociado a la conciencia de la propia seguridad, el miedo *en otro* se transforma, *para el espectador*, en el sentimiento de la *compasión*, y esto explica el secreto del éxito de ciertas formas teatrales modernas, como la representada en Francia por el *Théâtre a'épouvante* de André de Lorde (París, 1909). Cuando esa asociación no existe, el espectáculo es de carácter morboso, porque se traduce simplemente en el placer de ver sufrir.

Pero la compasión, la misericordia, la conmiseración, son de otro género. En este respecto, quizá no pueda decirse propiamente que el espectáculo trágico nos *alegra* (sería un contrasentido); pero sí que nos *agrada*. Porque tal espectáculo engendra en nosotros *simpatía*, que, originariamente, es un fenómeno reflejo e inconsciente; pero que, acompañado de conciencia, produce la emoción compasiva, *cuyas manifestaciones fisiológicas* (respiratorias, circulatorias, secretorias, etc.) *son muy semejantes a las de la alegría*, según ha observado atinadamente Ribot. Este mismo psicólogo hace notar que la simpatía, no sólo puede existir sin ninguna emoción dulce, sino que a veces la excluye. «Según Lubbock, mientras las hormigas levantan a sus heridos, las abejas, que, no obstante, constituyen sociedad, se son indiferentes unas a otras. Sabido es que los animales que viven en rebaños, se alejan casi siempre de un herido y lo abandonan. Entre los hombres ¡cuántos hay que, viendo sufrir, se apresuran a apartarse de ese espectáculo, para suprimir el dolor que surge en ellos por simpatía!» ([3]).

([1]) *Poética*, IV.

([2]) Por ejemplo, la de Th. Lipps, para quien el sufrimiento de un hombre «allgemeiner gesagt, der Eingriff in den Verstand eines Wertvollen», «das Gefühl seines Wertes erhöht.» *(Apud* E. Meumann: *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart;* Leipzig, 1919; pág. 66.

([3]) Th. Ribot: *La Psychologie des sentiments;* ed. cit., pág. 240.

Por eso la tragedia es la forma superior del arte dramático: porque produce el placer desinteresado por excelencia, el que depende de la negación de la Voluntad, al revés de la comedia, que afirma esta última (1). «Una cosa sé yo—escribe Nietzsche,—y en otro tiempo la aprendí de tí, oh Zarathustra!: que, quien desea matar más a conciencia, *se ríe*» (2).

Por eso también, como hemos visto, dice Aristóteles que la tragedia «no imita *los hombres*, sino las acciones y las vidas», y el tipo trágico no es algo ordinario y frecuente, sino fuera de lo común, *excepcional*, mientras que la comedia «pinta caracteres que hemos hallado, que encontrarémos todavía en nuestro camino. Anota semejanzas.» (3) Y así, cuando lo trágico se exagera, como acontece en el referido Teatro «de espanto», la crítica censura «la importancia concedida al hecho, a la *situación*, a expensas de la pintura de caracteres o del desarrollo de las ideas» (4). Entonces el arte del movimiento parece convertirse en arte del reposo; la *dramática*, en *escultura*; el *auditor*, en *espectador* propiamente dicho. Es como en el moderno drama *de aventuras* (policiacas o no), equivalente, en lo novelesco, a la novela de caballerías: el actor importa poco, porque lo interesante es la trama, que abstrae como una jugada de ajedrez; los personajes tienen también una importancia secundaria; podrían designarse por letras, en vez de nombres propios; importa poco la duración; no interesa lo que *sean* los personajes, sino lo que *hagan*. Buena parte del público llamado *culto*, desdeña este género de representaciones; pero el pueblo gusta de ellas, como gusta de un espectáculo trágico más que de lo que suele llamarse la *alta comedia*.

Conviene relacionar con estas consideraciones la teoría de Freud (5) sobre la semejanza entre el sueño y la representación dramática. Así como el dramaturgo selecciona sus materiales para presentar en un par de horas la acción que necesitó años para desarrollarse, así, en el sueño,

(1) «En la tragedia—escribe Hegel (*Estética*, Parte III, 3, 3, § 1.º)—, el principio eterno y subsistente de las cosas aparece victorioso en su harmonía intima, puesto que, al destruir el lado falso y exclusivo de las individualidades que luchan entre sí, representa, en su profundo acuerdo, las verdaderas ideas que perseguían los personajes. En la comedia, por el contrario, lo que prevalece es la personalidad o la *subjetividad*, en en su seguridad infinita.»

(2) *Also sprach Zarathustra;* ed. Kröner; Leipzig, 1918; pág. 458.

(3) H. Bergson: *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, 1912; pág. 167.

(4) A. de Lorde: obra citada; pág. XVIII.

(5) Cons. Freud: *Der Traum* (1916); y E. Jones: *Papers on Psycho-Analysis* (London, 1918).

lo pasado y lo futuro se combinan en una acción presente, y en él se realizan nuestras esperanzas y se cumplen nuestros deseos. A lo cual se añade, según Freud, que tal dramatización (*Darstellung*) tiene un predominante carácter *visual*, es decir, representa una *regresión* de los procesos mentales abstractos hacia las percepciones primarias.

* * *

Como la tragedia griega nació de la epopeya, así el Teatro moderno ha nacido de la novela y de la historia ([1]), y lo atestiguan los nombres de Lope de Vega y de Shakespeare. Las crónicas, los romances, las novelas, fueron las más importantes fuentes por ambos utilizadas, como Esquilo, Sófocles y Eurípides se habían aprovechado de la mitología y de las leyendas. ¡Siempre el elemento épico, sirviendo de base a la tragedia!

Pero, de la misma suerte que cambió, con el Renacimiento, el modo de entender la Historia, así se transformó la manera de considerar el Teatro. Ved a Luciano, en su opúsculo sobre cómo se debe escribir la Historia: quiere que el historiador sea como Fidias, Praxiteles, Alcamenes, o cualquier otro escultor. «Estos artistas—dice—no han fabricado el oro, la plata, el marfil, ni las demás materias que emplearon; les han sido suministradas por los eleos, los atenienses, o los argivos; sólo han puesto la forma; han aserrado el marfil, lo han vaciado, lo han pegado, arreglado y esmaltado con oro. Fué un efecto de su arte disponer todos estos materiales como convenía; también es un efecto del arte del historiador, disponer los hechos de manera que de ello resulte una gran belleza, presentarlos a la luz de un claro día que les dé fuerza nueva, y, cuando aquel que escucha el relato, se imagina ver lo que se le lee, hace con eso el elogio de la obra; entonces, ciertamente, entonces se puede considerar como perfecta esta obra, que logra el loor merecido por el Fidias de la historia.»

Y ved ahora cómo el Renacimiento, por boca del P. Jerónimo de San José, en su áureo libro sobre el *Genio de la Historia* ([2]), explica su idea: «Yacen, como en sepulcros, gastados ya y deshechos, en los monumentos de la venerable antigüedad (que por esto los escritos se llamaron así), vestigios de sus cosas. Consérvanse allí polvos y cenizas frías, o, cuando mucho, huesos secos de cuerpos enterrados: esto es, indicios de

([1]) Comp. R. Wagner: *Oper und Drama*, Parte II, 1.
([2]) Zaragoza, Diego Dormer, 1651. Cito por la ed. de Madrid, 1768; pág. 131.

acaecimientos, cuya memoria casi del todo pereció; a los cuales, para restituirles vida el historiador, ha menester, como otro Ezequiel, vaticinando sobre ellos, juntarlos, unirlos, engarzarlos, dándoles a cada uno su encaje, lugar y propio asiento en la disposición y cuerpo de la Historia; añadirles, para su enlazamiento y fortaleza, nervios de bien trabadas conjeturas: vestirlos de carne, con raros y notables apoyos; extender sobre todo este cuerpo, así dispuesto, una hermosa piel de varia y bien seguida narración, y últimamente infundirle un soplo de vida, con la energía de un tan vivo decir, que parezcan bullir y menearse las cosas que trata, en medio de la pluma y el papel: tanto es necesario para dar vida al cuerpo de una historia, *organizada* sólo de fragmentos antiguos.»

Dar vida, vestir de carne, infundir con energía el soplo vital: esto hizo la Edad Moderna con aquellos semi-divinos, apolíneos e inaccesibles personajes de la tragedia griega. Y esto lo hizo, principalmente, en los dos Teatros más nacionales y poderosos de aquella Edad: el español y el inglés; porque la tragedia francesa es muy lógica y muy pura, pero también radicalmente falsa, como labor de imitación, cuyos más geniales rasgos son efecto de la influencia española, desde el *Cid* de Corneille, hasta el *Cyrano* de Rostand.

Pero, por lo mismo que se trataba de tragedia, la *situación* siguió predominando, y esto se echa de ver aun en las obras no trágicas de aquellos grandes maestros. Comparad, por ejemplo, el Harpagón de Molière (en *El avaro*) con el Shylock del *Mercader de Venecia*. Harpagón es un tipo cómico: un conjunto de nimiedades, de pequeños rasgos, integra la psicología de aquel personaje, que suspende la discusión, en el más grave trance, para apagar una luz *que sobra*, de las dos que iluminan el aposento. Shylock es tan avaro como Harpagón; como él, pospone su propia hija al dinero; pero no son vulgares ni ordinarios sus rasgos. Shylock es un tipo excepcional, un carácter *trágico*, aunque actúe en una comedia y resulte tan *burlado* como Harpagón.

***

Infiérese de lo dicho, que el florecimiento del Teatro está *condicionado* por un ambiente trágico. Respecto de Grecia, es evidente; pero, en lo que atañe a los Teatros modernos, bueno es tener en cuenta algunos hechos que no han sido suficientemente meditados, aunque de ellos pueda concluirse, a mi juicio, una ley histórica de notoria importancia.

Shakespeare viene al mundo en 1564, dos años después que Lope de

Vega. Empieza a publicar en 1593. Ahora bien: los más insignes autores dramáticos ingleses del periodo contemporáneo de Shakespeare, en cuyo ambiente se desenvuelve el poeta, son *trágicos*. Pasada la época de los Misterios, de las Moralidades y de los Interludios, aparece la tragedia. El más notable de aquellos contemporáneos, Marlowe (n. 1564), sólo deja obras trágicas: *Tamburlaine*, *Doctor Faustus*, *The Jew of Malta*, *Eaward the Second*, el *Massacre at Paris* y *Diao*.

¿Y en España? Ved en Aragón a Lupercio Leonardo de Argensola: dos obras dramáticas conservamos de él: la *Isabela* y la *Alejandra*, y son dos tragedias. En Valencia, Rey de Artieda escribe *Los Amantes*, otra tragedia. En Seviila, Juan de Mal-Lara compone la *Trageaia de Absalón*, una de las «mil» que, según Juan de la Cueva, escribió. Cuatro tragedias forman parte, igualmente, del bagaje dramático de Cueva. Tragedias son la *Nise lastimosa* y la *Nise laureada* del gallego Gerónimo Bermúdez. Obras trágicas escribe, asimismo, el paisano de Artieda: Cristobal de Virués; y tragedia es *La Numancia*, una de las dos más antiguas producciones dramáticas de Cervantes que conservamos. El citado Juan de la Cueva, en su *Exemplar poético* (1), expresa en estos versos el ideal de su tiempo:

«Entre las cosas que prometen veras,
no introduzgas donayres, aunque dellos
se agrade el pueblo, si otro premio esperas.
Los versos an de ser sueltos, i bellos
en lengua i propiedad, siempre apartados,
qu'en la tragica alteza puedan vellos.
. . . . . .
Aplica al verso tragico l'alteza
epica, i dale lirica dulçura,
con afetos suaves, sin dureza.»

* * *

A pesar de esta semejanza, y de ser, tanto el Teatro inglés como el español, románticos (en el sentido de salirse ambos del marco tradicional del drama clásico), hay entre ellos diferencias innegables. Shakespeare es quizá más profundo y más *trágico* que Lope. Este, en cambio, es, como dijo admirablemente Menéndez y Pelayo (2), «de todos los poetas dramáticos del mundo, el que mayor número de argumentos y de

(1) Epístola III. Ed. Walberg (Lund, 1904), págs. 75 y 76.
(2) *Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega;* ed. Bonilla; tomo I; Madrid, 1919; pág 9.

combinaciones ha inventado; pero dista mucho de haberlo inventado todo, ni este elogio vulgarísimo conviene a tan alto ingenio, sino más bien el de haber reunido en sus obras todo un mundo poético, dándonos el trasunto más vario de la tragedia y de la comedia humanas, y, si no el más intenso y profundo, el más *extenso*, animado y bizarro de que literatura ninguna puede gloriarse».

Con Lope adquiere el Teatro español clásico ese singular carácter que le distingue a primera vista de cualquiera otro, y que tan incomprensible le hizo a algunos extranjeros de aquel tiempo. Ese Teatro no es *trágico*, al modo clásico; pero tampoco es *cómico*. Es *tragi-cómico*, y no sin misterio lleva el título de *Tragicomedia* (por lo menos, a partir de la edición sevillana de 1501) uno de los más prodigiosos monumentos de nuestra literatura: la *Celestina*.

¿Por qué esto? ¿Acaso nuestros antepasados comprendieron que la vida es algo más complejo que una tragedia o una comedia clásicas, que no es toda dolor ni toda placer, sino variable combinación de ambos elementos? ¿Es que no juzgaron acertado mostrar el ideal olvidando la experiencia, sino que los engarzaron de modo tan íntimo como Don Quijote y Sancho están eternamente unidos en la obra cervantina, de tal suerte que el uno sin el otro son inconcebibles; o como Velázquez junta en sus cuadros damas de la Corte con disformes enanos? ¿O simplemente, como dice un escritor francés ([1]), hemos gozado los españoles «de una *confusión* en que se complacían las contradicciones» de nuestra raza? ¿Qué papel representa el tipo del *gracioso*, peculiar, como la novela picaresca, de nuestras Letras? ¿Qué relaciones le unen con el Pastor y el Bobo de las antiguas Eglogas y Farsas? ¿Qué varios elementos contribuyeron a constituir ese nuestro Teatro clásico, tan vario y tan original?

La respuesta a tales preguntas, supondría una larga y minuciosa investigación, que no renuncio a emprender; pero que es ajena a mi actual propósito. Y esa investigación está por hacer: los *Origenes del Teatro Español*, de Moratín, obra admirable para su tiempo, y todavía de indispensable consulta, son más bien un Inventario razonado, que un estudio sistemático sobre la materia; los trabajos de Cañete, son más fragmentarios aún, y desde luego menos profundos que los de Moratín. Por ahora, en lo que resta de mi disertación, me limitaré a trazar

([1]) E. Martinenche: *La Comedia Espagnole en France, de Hardy à Racine;* París, 1900; pág. 109.

las líneas generales de la evolución de nuestro Teatro, hasta su florecimiento con Lope de Vega, para determinar, si me es posible, las notas explicativas de su carácter.

Y no olvidemos, al investigar esas notas, las leyes a cuya fórmula han ido encaminadas las precedentes consideraciones:

A) En todo Teatro nacional, la Tragedia aparece cuando la Epopeya ha terminado su evolución;

B) No existe florecimiento del Teatro, mientras no surge el sentimiento de lo trágico;

C) La Tragedia es la primera forma dramática de importancia que históricamente aparece.

D) La Comedia es, en cualquiera de sus formas, una expresión, o una derivación, del entusiasmo y «satirismo» dionisiacos.

III

ORÍGENES DEL TEATRO ESPAÑOL

Sin olvidar la influencia ejercida por la *Celestina* y por la *Danza de de la Muerte*, todo nuestro arte dramático anterior a Lope de Vega, se desenvuelve, según creo, con arreglo a estas seis grandes direcciones:

A) El «estilo pastoril».
B) El «estilo artificioso».
C) El «bando toscano».
D) El «estilo trágico».
E) La imitación clásica.
F) El drama sagrado.

Con el primero, ese arte sale de la Edad Media; con el segundo, participa del Renacimiento; el «bando toscano» y la imitación clásica mejoran sus procedimientos; el «estilo trágico» cambia su espíritu y lo encamina conscientemente a un ideal, tomando por base las tradiciones nacionales. Todas estas escuelas presentan modelos de cierta belleza literaria, aunque ninguna produjo una obra definitiva, y, comparada con ellas la de Lope, ofrece diferencias de grado, o, lo que es lo mismo, de cantidad; pero no de naturaleza.

* * *

«Parece seguro—escribe Moratín—que el arte dramático empezó n España durante el siglo XI; que se aplicó *exclusivamente* a solemnizar las festividades de la Iglesia y los misterios de la religión.» «Las fiestas eclesiásticas—dice también—fueron, en efecto, las que dieron ocasión a nuestros primeros ensayos en el arte escénico.»

Tales son las primeras afirmaciones que procede rectificar, porque hay fundamentos bastante sólidos para proclamar que hubo en la Edad Media un Teatro *profano*, derivación probable del romano imperial y de los antiguos juegos hispanos. Ese Teatro no nació del eclesiástico, sino

que, por el contrario, influyó en él, y llegó a introducirse en algunas de las ceremonias de la Iglesia. Ocurrió en tal esfera, lo mismo que en la del arte musical: hubo en la alta Edad Media dos clases de música: la eclesiástica o canto-llano, y la secular, cada una de las cuales tuvo su ritmo y su tonalidad diferente. El ritmo musical de la segunda, era de dos especies: una, procedente del de los pueblos antiguos; otra, relacionada con los cantos populares del Norte (1). «La música cristiana, como la pintura primitiva de las catacumbas, tomó del arte profano sus formas y sus motivos, teniendo cuidado, sin embargo, de evitar los modos y los acentos que hubieran podido recordar ciertos cultos licenciosos o espectáculos condenados por la Iglesia. De la misma suerte que, en Roma, el templo «de todos los dioses» —el Panteón—llegó a ser la iglesia dedicada «a todos los mártires», y que la «Madre de Dios» ocupó el lugar de la *Magna Mater Deorum*—Cibeles—como, en Constantinopla, santa Sofía reemplazó a Minerva—, así también más de una melodía que había resonado en honor de Apolo o de Júpiter, fué utilizada luego para celebrar al verdadero Dios. San Ambrosio, Prudencio, Sedulio, componen sus himnos sobre los ritmos seculares de la canción popular o de la lírica de Horacio. Semejantemente, los temas melódicos debieron de ser extraídos de las producciones contemporáneas.» (2)

Y, no sólo ocurrió esto, sino que, a fines del siglo XV, cuando aparecen en nuestra patria las primeras manifestaciones del Teatro moderno, eximios teólogos combaten acerbamente los espectáculos escénicos, inaugurando una controversia que había de recrudecerse en la época de su mayor florecimiento. Rodrigo Sánchez de Arévalo (1404-1470), obispo de Zamora, en su *Speculum humanae vitae* (Roma, 1468?) (3), considera abominables todos los juegos teatrales: «Apud catholicos—escribe—theatrica ars minime ponenda, *nec nominanda praecipitur*»; y añade: «Nescio quis insipientior evadat, an histrio, vel qui de histrione ridet; *forte qui pecunias effundit, vanior est.*» La cual no fué una opinión aislada, sino parecer muy general de los teólogos, es decir, de los más conspícuos cultivadores de la Religión a cuya sombra protectora, según se ha dicho durante largo tiempo, había nacido el Teatro profano!

* * *

(1) E. de Coussemaker: *Histoire de l'Harmonie au Moyen Age;* París, 1852; pág. 141.

(2) Fr. Aug. Gevaert: *Les Origines du Chant liturgique de l'Eglise latine;* Gand, 1890; pág. 25.

(3) Lib. I, cap. XXXI. Poseo ejemplar de la edición de Brixia (Brescia), 1570.

Sería verdaderamente peregrino e increíble (después de lo que sabemos, por la Antropología, acerca de los pueblos primitivos en general) que los antiguos españoles hubieran estado esperando el advenimiento de los romanos para ensayarse en cualquier género rudimentario de representaciones. De los montañeses de la región de los Pirineos, cuenta Estrabón que, en los banquetes, durante la bebida, bailaban en coro al compás de la flauta, y también dando saltos, y doblando la rodilla ([1]). Entre los dibujos de la caverna prehistórica de Altamira (Santander), se conservan dos que parecen representar personas con cabezas de aves. El Sr. Alcalde del Río ([2]) relacionó esos dibujos con la idea de representaciones de danzas, y, con tal motivo, recordaba una costumbre curiosísima de la provincia de Santander: «*En el último día del año*, se celebra en determinadas aldeas una fiesta, llamada de la *vijanera* o *viejanera*, que consiste en ciertas danzas que pudiéramos llamar salvajes. Al romper el día, los individuos que toman parte activa en el festival, *que suelen ser los dedicados al pastoreo* principalmente, se lanzan a la calle *cubiertos de piés a cabeza con pieles de animales*, y llevando colgados a la cintura innumerables campanos de cobre. Enmascarados con tan original y salvaje disfraz, corren, saltan y se agitan *como poseídos de furiosa locura*, produciendo a su paso un ruido atronador e insoportable..... Al caer la tarde, se congregan en el límite fronterizo a la aldea vecina, sin traspasar los linderos que les separan, y allí esperan a los danzantes de ésta, si en ella se ha celebrado igual festejo. Cuando se encuentran frente a frente, ambos bandos se pregun-

([1]) Cons. J. Alemany: *La Geografía de la Península Ibérica en los textos de los escritores griegos y latinos*; Madrid, 1912; pág. 66.

([2]) *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la provincia de Santander;* Santander, 1906; págs. 22-23.—La misma costumbre existe hoy en Galicia (Becerreá). Véase Alfredo García Ramos: *Arqueología jurídico-consuetudinaria-económica de la región gallega* (Madrid, 1912); pág. 17. Aquí el *año viejo* está representado por un pelele o muñeco de paja.—R. R. Marett *(Anthropology;* London, Williams and Norgate, 1912; cap. II), aludiendo al arte de Altamira, escribe: «Certain it is that in the painted caves of this period the men almost invariably have animal heads, as if they were mythological beings, half animal and half human; or else—as perhaps is more probable—masked dancers.» Entre los dibujos de la Cueva del Tajo de las Figuras, hay un grupo de mujeres desnudas que parecen representar una danza en torno de un ídolo fálico. También se observan allí figuras humanas con tocado de cuernos o plumas. En la Cueva Ahumada, se ven cinco figuras estilizadas repartidas en dos grupos, y entre ambos un signo que puede significar un falo. En la de Cogul, está representada una danza de mujeres alrededor de un hombre desnudo. (Vid. J. Cabré y E. Hernández-Pacheco: *Avance al estudio de las pinturas prehistóricas del extremo Sur de España;* Madrid, 1914; págs. 15, 16, 33 y 34.) Tal vez tenga relación con esta costumbre prehistórica el tradicional baile asturiano del *pericote*, bailado por dos mujeres y un hombre.

tan en alta voz: «¿Qué quereis: la paz, o la guerra?» Si los interrogados responden: «la paz», avanzan unos y otros, se confunden en fraternal abrazo, y dan principio seguidamente a la danza final. Si, por el contrario, la respuesta es: «la guerra», lánzanse los unos contra los otros, y se muelen a golpes.»

Aquí está la representación viviente y contemporánea del viejo entusiasmo satírico y dionisiaco..... sin Baco. Probable es, en efecto, que ambos hechos (el de ahora y el prehistórico) guarden relación, y que la mantengan a su vez con aquella costumbre, a que aludía San Paciano, obispo de Barcelona, en su perdido opúsculo *Kerbos*, de disfrazarse con máscaras de ciervos y otrós animales en las kalendas de Enero (1). ¿Quién no recuerda, al leer todo esto, las *pieles de ciervo* de las Bacantes? Y ¿cómo no traer a cuento, también, los *falsos visajes* o caretas de aquellos *momos* tan populares en Castilla durante el siglo XV? Si en nuestros fueros municipales reviven instituciones jurídicas del antiguo fondo del Derecho ibérico, ¿qué de particular tiene que hayan revivido igualmente costumbres artísticas y sociales de los tiempos primitivos, no sofocadas por completo por el avasallador influjo del romanismo?

Con gran tino advirtió Joaquín Costa (2) que el Teatro rudimentario e incipiente de los indígenas españoles, pudo engendrarse:

1.° De la forma declamatoria de las narraciones épicas (de mitos como el de Gárgoris y Habis, o el de Gerión; de sucesos como el de la batalla naval del rey Therón con los fenicios de Cádiz, etc.).

2.° Del elemento coral, propio de la poesía lírica y religiosa. «Apenas hablan una vez los escritores antiguos de poesía celto-hispana que no sea coral, o que no nos la representen acompañada de danza, si es que no la designan expresamente con este nombre: tal la danza ligera y los coros de los lusitanos (Diodoro Sículo, V, 34; Estrabón, III, 1, 6); la danza guerrera de los gallegos, acompañada de canto (Silio Itálico, III, 347); las danzas coreadas religiosas de los celtíberos (Estrabón; III, 4, 16) y de los bastetanos (ídem, III, 1, 6); los coros de Rixamar (Valerio Marcial, IV, 55).» (3)

(1) M. Milá: *Orígenes del Teatro catalán* (en el tomo VI de las *Obras completas;* Barcelona, 1895), pág. 205.—M. Menéndez y Pelayo: *Historia de los Heterodoxos españoles*, I, 2.ª ed.; Madrid, 1911; págs. 89-90.

(2) *Poesía popular española, y Mitología y Literatura celto-hispanas;* Madrid, 1881; pág. 438 y sigs.

(3) Costa; ob. cit.; pág. 440.

Los versos de Silio Itálico (25-100 d. de C.), dicen así:

Sería inadmisible, además, que, establecidos los griegos en España desde tiempos remotísimos (puesto que las murallas ciclópeas y las tumbas de cúpula en Iberia, parecen ser de origen miceniano), dejando entre los tartesios, en Cádiz y en toda la parte levantina, huellas inequívocas de su influencia, no hubiesen importado aquí su afición a los espectáculos escénicos.

De todas suertes, no cabe duda de que estos últimos existieron bajo la dominación romana. No sabemos si serían indígenas o extranjeros aquellos *histriones* para cuya presentación se levantaron teatros en la célebre excursión que Cecilio Metelo hizo por la Turdetania, conmemorando sus fantásticas victorias sobre Sertorio; pero es sabido que los romanos, en España como en las demás provincias, hicieron construir teatros y organizaron juegos escénicos.

Los bronces de Osuna, que conmemoran la legislación administrativa de la *Colonia Genetiva Iulia* (año 710 de Roma, 44 antes de Jesucristo), contienen disposiciones muy interesantes para el conocimiento de la organización de los espectáculos públicos en la España romana. Según ellas, los duumviros, excepto los primeros elegidos después de la ley, «durante su magistratura, den fiestas y juegos escénicos (*ludi scaenici*) en honor de Júpiter, Juno, Minerva, los dioses y las diosas, por espacio de cuatro días»; y lo mismo habían de hacer los ediles «por espacio de tres días..... dedicando a Venus otro día en el Circo o en el Foro.» (1)

«Barbara nunc patriis ululantem *carmina* linguis,
nunc, pedis alterno percussa verbere terra,
ad numerum resonas gaudentem plaudere caetras.»

Marcial (m. 104 d. de C.) celebra en el epigrama aludido,

«Tutelamque, chorosque Rixamarum,
.....
atque antiqua patrum *theatra* Rigas.»

¿Quiere decir este último verso, según traducen la mayor parte de los intérpretes, que había en Rigas antiguos *teatros?* Costa opina que existió en Rigas algún famoso templo, consagrado al culto de las deidades nacionales, «y adscrito a él un teatro de fábrica». Pero ignoramos la localización, en la Celtiberia, de *Rixamar* y de *Rigas;* y, por otra parte, *theatrum* puede significar, no el lugar de representaciones escénicas, sino simplemente el de diversiones públicas. Cortés reduce, no sin fundamento, Rixamar a Tudela.

(1) Manuel Rodríguez de Berlanga: *Los bronces de Osuna;* Málaga, 1873; caps. 125 a 128, y comentarios correspondientes.—Idem id.: *Los nuevos bronces de Osuna;* Málaga, 1876; caps. 62, 64, 66, 69, 70 y 71.

El bronce de Itálica (fragmento de una arenga oficial, correspondiente, según todas las probabilidades, al año 177) se refiere también a espectáculos; pero no a los teatra-

Nótese, sin embargo, esta circunstancia: hasta los tiempos de Augusto (38 a. de C.) no puede considerarse a España completamente sometida a los romanos, contra los que había luchado por espacio de dos siglos. Ahora bien, en esa época, el arte dramático romano se hallaba en una completa decadencia. Después de Terencio (185-159), la historia de la comedia latina no registra ningún nombre ilustre, ni ninguna obra importante. Con el Imperio, las representaciones fueron muy raras, y hasta llegaron a desaparecer. «La pantomima, el mimo, la atelana, más fáciles de entender, más divertidos, más libres, más obscenos también, hicieron competencia muy pronto a la verdadera comedia. Los juegos del circo, las carreras, las luchas de gladiadores, las exhibiciones de animales, se desarrollan y sustituyen al teatro. Ya llevaba él en sí mismo un gérmen de muerte; la parte material, el aparato escénico cada vez más excesivamente acrecentado, mató la parte literaria; en la época de Augusto, una representación no es ya otra cosa que una exhibición.» (1) El español Marco Fabio Quintiliano, que vivió en el siglo I de Jesucristo (40?-118?), al hablar de la tragedia y de la comedia romanas en sus *Instituciones oratorias* (2), no recuerda otros nombres, en cuanto a la primera, que los de Accio (n. 170 a. de C.), Pacuvio (n. 219 a. de C.), Vario (siglo I a. de C.), Ovidio (43 a. de C.—17 d. de C.) y Pomponio Secundo (siglo I d. de C.); y, en lo cómico, los de Plauto (254-184 a. de C.), Cecilio (219-166 a. de C.), Terencio y Afranio *(circa* 110 a. de C.); siendo de advertir que a Pomponio lo menciona por haberlo *leido*, y de la comedia latina dice que es muy defectuosa *(in comoedia maxime claudicamus)*, y que apenas llegó a ser una *sombra* de la griega *(vix levem consequimur umbram....)*.

No quiere decir esto que en tiempo de Quintiliano no se representasen comedias ni tragedias; pero es seguro que tales representaciones eran excepcionales, porque los mimos y las pantomimas las habían suplantado. Fué, pues, bien exíguo el legado teatral que prácticamente pudieron dejar los romanos a los españoles. Así, en las copiosas listas de escritores hispano-latinos de que nos dan cuenta los autores y las

les, sino a los del anfiteatro (gladiadores). Cons. M. Rodríguez de Berlanga: *El nuevo bronce de Itálica;* Málaga, 1891; y la colección de C. G. Bruns: *Fontes iuris romani antiqui* (ed. VI, 1893).

(1) G. Michaut; *Sur les Tréteaux latins;* Paris, 1912; p. 23. Cons. también el *Manual de antigüedades romanas* de Mommsen y Marquardt (tomo XIII, vol. II), *Die Römische Tragödie* de O. Ribbeck (1875), y el *Phormion* de K. Dziatzko (2.ª ed.).

(2) Lib. X; cap. 1.

inscripciones, apenas hallamos otro nombre de autor dramático que el del *mimographus* Emilio Severiano, de Tarragona ([1]), y el del *exodiarius* (autor de sainetes) lusitano Patricio ([2]). Léase el libro *De spectaculis* del bilbilitano Marcial (43-104? d. de C.) y en ninguno de sus epigramas se verá una alusión a representaciones verdaderamente teatrales: recuerda la unión de Pasifae con el toro de Creta, figurada en la *arena* ante los ojos del César; luchas de mujeres con fieras en el anfiteatro; un condenado a muerte a quien se obliga a sufrir el suplicio de Laureolo, crucificándole y haciéndole despedazar por un oso de la Caledonia; combates de los rinocerontes con osos y toros; osos ridículamente desesperados por haberse untado de liga; sangrientas cacerías de jabalíes; luchas de cazadores con osos, leones, toros, bisontes y leopardos; combates de tigres y leones, toros y elefantes; contiendas de gladiadores en el anfiteatro; naumaquias; ejercicios de natación, etc., etc., pero nunca comedias ni tragedias. En cambio alude repetidas veces a las famosas bailarinas gaditanas, de una de las cuales escribe:

> «Tam tremulum crissat, tam blandum prurit, ut ipsum
> masturbatorem fecerit Hippolytum»; ([3])

y, en otro epigrama, dedicado irónicamente *ad castam matronam*, le dice que puede leer sin inconveniente sus lascivos versos, si asiste a la representación de los *mimos* de Pannículo y de Latino, porque aquéllos son menos indecentes que éstos:

> «Sed si Panniculum, si spectas, casta, Latinum,
> non sunt haec mimis improbiora: lege.» ([4])

Los mimos o *planipedias*, espectáculos populares y bajos, en que se *imitaban* acciones vulgares de la vida, sin reparar en lo equívoco de las situaciones ni en la licencia de las frases, y en que los actores representaban sin máscara y sin calzado, llegaron a ser en aquellos tiempos el único género dramático verdaderamente romano (aunque su orígen y su denominación recuerden a Grecia). El mimodrama propiamente dicho

([1]) E. Hübner: *Inscriptiones Hispaniae Latinae;* Berlin, 1869; 4092. Ya citado por Masdeu: *Historia crítica de España y de la cultura española;* tomo VIII; Madrid, 1790; pág. 387. Vid. también a E. Pérez Pujol: *Historia de las instituciones sociales de la España goda;* t. IV; Madrid, 1896; pág. 148.

([2]) De Pax Iulia (Beja). Vid. las *Inscriptiones* de Hübner: núm. 65. La lección: *exodiarius*, está propuesta por Hübner.

([3]) En los *Apophoreta*. Véanse también el epigrama 42 del lib. I y el 63 del III. del mismo Marcial.—Plinio el Joven: epístola 15 del lib. I.—Iuvenal, sátira XI, vv. 162-168.

([4]) Lib. III, ep. 86.

debió de introducirse en Roma por Escipión el Asiático, el vencedor de Antioco (190 a. de C.). Las demás formas del mimo (prestidigitadores, acróbatas, domadores, bufones, cantores de mimodias, etc.) son anteriores, y quizá proceden de la Gran Grecia ([1]).

El mimo, que en un principio, como obra dramática, constituyó una especie de entremés o intermedio de la comedia, se hizo más tarde independiente, y dió lugar a varias obras literarias, representadas por varios actores, con su prólogo, intriga y desenlace. Esta clase de obras fueron las más generalizadas durante el Imperio, y probablemente se transmitieron a la Edad Media, subsistiendo en sus variadas formas hasta el Renacimiento.

No puede negarse que el mimo tenía gran parecido con la atelana; pero se diferenciaba de ella en puntos muy importantes: la música, la danza y la gesticulación, tenían en el mimo mucha mayor importancia; intervenían en él personajes femeninos; no empleaba máscaras, y no sacaba a escena aquellos tipos invariables (las «*oscae personae*» de Diómedes), sin los cuales la *atellana* no se concebiría: el *Maccus*, jorobado, calvo, de gran nariz, de orejas desmesuradas, pesado, tragón y necio; el *Bucco*, de abultado belfo; el *Pappus*, vejestorio avaro y libertino; el *Dorsennus* o pedante; el *Simus* (especie de *Pappus);* el *Cicirrus* o Gallo, el *Sannio*, etc., tipos que han dejado descendencia en los Pantalones, Arlequines, Polichinelas, Brighellas, Doctores y Zanni de la *commedia dell' arte* italiana. «La obscenidad de las intrigas, de las palabras y de la mímica; lo grotesco de las situaciones, de los chistes, de las gesticulaciones y de las muecas, de los trajes burlescos y de las caras embadurnadas; el atrevimiento de las caricaturas y de las parodias; la imprudencia de las personalizaciones satíricas; la atrocidad de los cuadros, o lo novelesco de las aventuras, he ahí lo que constituía el atractivo esencial del mimo, y lo que determinó su éxito.» ([2])

Pero, si bien los autores de mimos tomaban sus argumentos de muy variadas fuentes, prefiriendo sin embargo los de bajo cómico, había un personaje esencial en todos ellos, procedente de la *atellana:* el *stupidus*, de abultadas mejillas, largos auriculares, cráneo afeitado y vestimenta de Arlequín *(centunculus)*. Paseábase por la escena llevando un des-

([1]) Desde tiempos bien antiguos, hubo cantores latinos errantes *(grassatores, spatiatores)*, que iban de lugar en lugar recitando sus cantares *(saturae)*, acompañados, al son de la flauta, de una danza gesticulada. (Cons. Th. Mommsen: *Römische Geschichte;* lib. II, cap. IX..)

([2]) G. Michaut; ob. cit.; pág. 329.

comunal *phallus*, recibía golpes con frecuencia, invocaba al dios Crepitus, decía perogrulladas y sandeces, era víctima de todas las burlas, y extravagante y ridículo en todas sus palabras y acciones. De este tipo del *stupidus* procede, a mi entender, el del *bobo* que se observa en las primeras manifestaciones del Teatro español a fines del siglo XV ([1]), que obtiene su apogeo en las obras de Lope de Rueda (famoso, además, en la representación de la figura) y que probablemente existiría ya en los juegos *de escarnio* o remedo de la Edad Media.

El único autor trágico (y también el único gran filósofo) de la antigüedad latina, del cual conservamos obras, es precisamente un español: el cordobés Lucio Anneo Séneca (2 d. de C. – Abril del 65), cuyos escritos no solían faltar en ninguna buena biblioteca medieval. Las tragedias que se le atribuyen son en número de diez: *Hercules Furens*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Phaedra* (o *Hippolytus*), *Oedipus*, *Agamemno*, *Thyestes*, *Hercules Oetaeus*, y *Octavia* ([2]). Por el fondo y por la forma, la mayoría de estas obras puede ser de Séneca el filósofo ([3]), sin que sea preciso inventar la nueva personalidad de Séneca «el trágico», a que muchos han recurrido: por la forma, a causa del estilo ampuloso y declamatorio, a veces obscurísimo, propio de Lucio Anneo; por el fondo, porque las máximas de conducta, los principios filosóficos que a cada momento enuncian y desarrollan los personajes del drama, son textualmente los mismos que Séneca formula en sus obras en prosa. Consta, además, por el testimonio de Quintiliano y de Tácito (ambos del siglo I), que Séneca hacía buenos versos.

Pero no todas esas tragedias deben atribuirse a nuestro filósofo. Ya Erasmo lo advirtió en el siglo XVI, con su profundo instinto crítico *(mihi videtur opus hoc Tragoediarum non esse unius hominis). Octa-*

([1]) J. P. Wickersham Crawford, en su estudio: *The* pastor *and* bobo *in the spanish religious drama of the sixteenth century (Romanic Review;* II, n.° 4) escribe: «It is possible that these *juegos de escarnio* censured by Alfonso el Sabio were a distant echo of the Roman *fabulae Atellanae.*» Es posible; pero no probable. Cicerón, el año 47 antes de Cristo, considera las atelanas como cosas *de otro tiempo*. La restauración intentada por Mummio, a que alude Macrobio, no tuvo éxito. El mimo suplantó por completo a la atelana en la época del Imperio.

([2]) Consúltese la edición Peiper y Richter (Lipsiae, B. G. Teubner, 1902) y el estudio de J. W. Beck, *Ad Senecae Tragoedias*, publicado en la revista holandesa *Mnemosyne* (págs. 21, 177 y sigs. del tomo 41; Lugduni-Batavorum, E. J. Brill, 1913), donde anota variantes y correcciones de valor. No existe aún una traducción completa de Séneca el trágico en castellano, y es una verdadera vergüenza para nuestros humanistas, autores infatigables de Diccionarios y de Gramáticas.

([3]) Vid. mi *Historia de la Filosofía española;* I; Madrid, 1908; pág. 93 y sigs. y 393 y sigs.

via, por lo menos, debe estimarse apócrifa, no sólo porque el estilo es menos noble, y los pensamientos menos elevados e ingeniosos que en las restantes, sino también porque en ella (acto tercero, escena primera) se predice la muerte de Nerón en términos demasiado *históricos* para que Séneca (que murió tres años antes que el Emperador) pudiera profetizarla de esa suerte.

Las tragedias de Séneca no sobresalen por el interés de la acción, sino por la hermosura y grandeza de los pensamientos. De representarse, no parece que habrían de cautivar la atención del público. Los trozos más bellos de poesía que en ellas se encuentran, están indudablemente en los coros, que, en ocasiones (como en el de la segunda escena del acto I de *Agamemno)* (1), no ceden en nada a los mejores del Teatro griego.

El modelo más inmediato de Séneca es Eurípides, cuyas aficiones declamatorias debían de ser muy del agrado de nuestro pensador. *Hercules furens*, *Phoenissae*, *Phaedra*, *Troades* y *Medea*, recuerdan el *Hércules furioso*, las *Fenicias*, *Hipólito*, las *Troyanas* y *Medea* de Eurípides, así como *Oedipus* y *Hercules Oetaeus* traen a la memoria el *Edipo* y las *Traquinianas* de Sófocles, y el *Agamemno* hace pensar en el de Esquilo. En este sentido, el Teatro de Séneca adolece del defecto general del Teatro latino: la escasa originalidad (2). Y aun Séneca es, comparativamente, mucho más original que Plauto, y, sobre todo, que Terencio.

Si bien Séneca, por el idioma en que escribió, se sale del cuadro que nos hemos trazado, su mención era indispensable, no sólo por ser el único trágico latino del cual conservamos obras, sino por la influencia poderosa que ejerció en las manifestaciones literarias de nuestra Edad Media y de principios de la Moderna. Él, lo mismo que su padre Marco Anneo Séneca «el Retórico», y que su sobrino Lucano, Marcial y Quintiliano, aunque se consideren romanos, no olvidan nunca a su patria, ni pueden perder por completo «illum fortem et agrestem et Hispanae consuetudinis morem» de que habla Marco Anneo, refiriéndose

(1) «O regnorum magnis fallax
Fortuna bonis, in praecipiti
dubioque locas nimis excelsos;
numquam placidam sceptra quietem
certumve sui tenuere diem;
alia ex aliis cura fatigat
vexatque animos nova tempestas» &ª

(2) Véase la misma observación en Aulo Gellio *(Noctium Atticarum* II, 23), cuando compara el *Plocium* de Cecilio con el de Menandro.

al orador Porcio Latrón, en las *Controversiae* (1). El estilo sentencios y vibrante de Séneca revive en la prosa intencionada y agudísima de Gracián y de Quevedo, como la obscuridad ampulosa de Lucano, resucita en los versos de Herrera y de Góngora. «Séneca—dice con razón Angel Ganivet (2)—no es un español, hijo de España por azar; es español por esencia», y sin él es imposible explicar históricamente la literatura picaresca y el culteranismo, dos fenómenos no bien estudiados todavía.

Los restos de teatros hispano-romanos, son mudo, aunque elocuente testimonio de la realidad de las representaciones dramáticas españolas en la época del Imperio (3). Podemos mencionar los siguientes: el de Tarragona, del cual se conserva parte de las gradas, cavadas, al modo griego, en la vertiente de una montaña; el de Bigastro o Lugar nuevo (provincia de Valencia); el de Cabeza del Griego (cerro situado en Castilla la Nueva, a dos leguas de Uclés); el de Medellín, descubierto por D. José Ramón Mélida (4); el de *Castulo* o Cazlona; el de Sagunto, descrito y estudiado en el siglo XVIII por el deán D. Manuel Martí (5); el de Toledo (teatro o anfiteatro?); el de Coruña del Conde (provincia de Burgos), acerca del cual escribió Loperráez en su *Descripción histórica del obispado de Osma;* el de Sevilla (en la Borcineguería); el de Santiponce o Itálica (provincia de Sevilla); el de Ecija; el de Singili o El Castillón (provincia de Granada); el de Clunia (Peñalba de Castro); el de Acinipo (Ronda la Vieja), situado en el ribazo de un monte (como los de

(1) Lib. I. Praefat.

(2) *Idearium Español;* ed. de Granada, 1906; págs. 5-7.

(3) Vid. J. A. Cean-Bermudez: *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España;* Madrid, 1832; *passim.*—E. Hübner: *La Arqueología de España;* Barcelona, 1888.

Las inscripciones nos dan a conocer también buen número de juegos escénicos celebrados en otros lugares de la España romana. Los hubo en Canama (Villanueva del Rio), Isturgi (Los Villares), Osset (Salteras), Tucci (Martos) e Itálica, entre otros (vid. los números 1074, 2121, 1255, 1663 y 1108 del *Corpus* de Hübner.)

Compréndese, en su consecuencia, cuán fantástico es el relato de Filóstrato (*Vida de Apolonio de Thyana;* V, 8 y 9), el cual dice que las ciudades de la Bética no conocían tragedias ni certámenes músicos (en el siglo I de Cristo), y que habiéndose presentado un histrión en la plaza pública de *Ispula* o *Hispalis*, ciudad de aquella región, el pueblo echó a correr espantado de sus coturnos, ademanes y voces, temiendo habérselas con un diablo. Así se escribe la historia..... de España. Filóstrato cuenta todo eso fundándose en el relato de un cierto Damides, discípulo, compañero y biógrafo de Apolonio.

(4) Tiene este teatro, según datos del Sr. Mélida, un diámetro interior de 45,50 metros.

(5) Y además por Joaquín Alcaraz de Gramont y Enrique Palos y Navarro, y por D. A. Chabret.

Tarragona, Clunia, Cabeza del Griego, Sagunto y Coruña del Conde) (1); el de Reina (provincia de Badajoz) (2); el de Lisboa y el de Mérida (del año 16 antes de Cristo), mejor conocido ahora, después de recientes excavaciones (3). Los ejemplares más completos son los de Mérida y Sagunto. El primero, según Ceán-Bermúdez, «considerado por la parte exterior, tiene de largo el diámetro 287 piés, y tirando una línea desde el centro, que divida el semicírculo en dos partes iguales, hay hasta la superficie exterior 152 piés, de suerte que el ámbito de las gradas se prolonga en línea recta 10 piés más del semicírculo. El diámetro de la orchestra era, según parece, de 131 piés.» (4)

Sería útil que los especialistas en la materia examinasen comparativamente todos estos restos y ruinas, para averiguar si en la construcción de los teatros españoles se siguió algún sistema especial, dentro de los moldes generales romanos (hecho que creo probable, teniendo en cuenta la influencia griega). Para nosotros basta la enumeración hecha; y por ella, unida a los recuerdos del anfiteatro que aun subsisten en nuestras

(1) Estudiado por Macario Fariña del Corral, por D. Luís Josef Velázquez (en el *Sumario* de Cean Bermúdez), por los hermanos Oliver (en su *Munda Pompeyana;* Madrid, 1861), y por D. Francisco Mateos Gago. Según los Sres. Oliver, en su magnífica monografía citada, no hay en España otro teatro que conserve tan completa la *scena*.

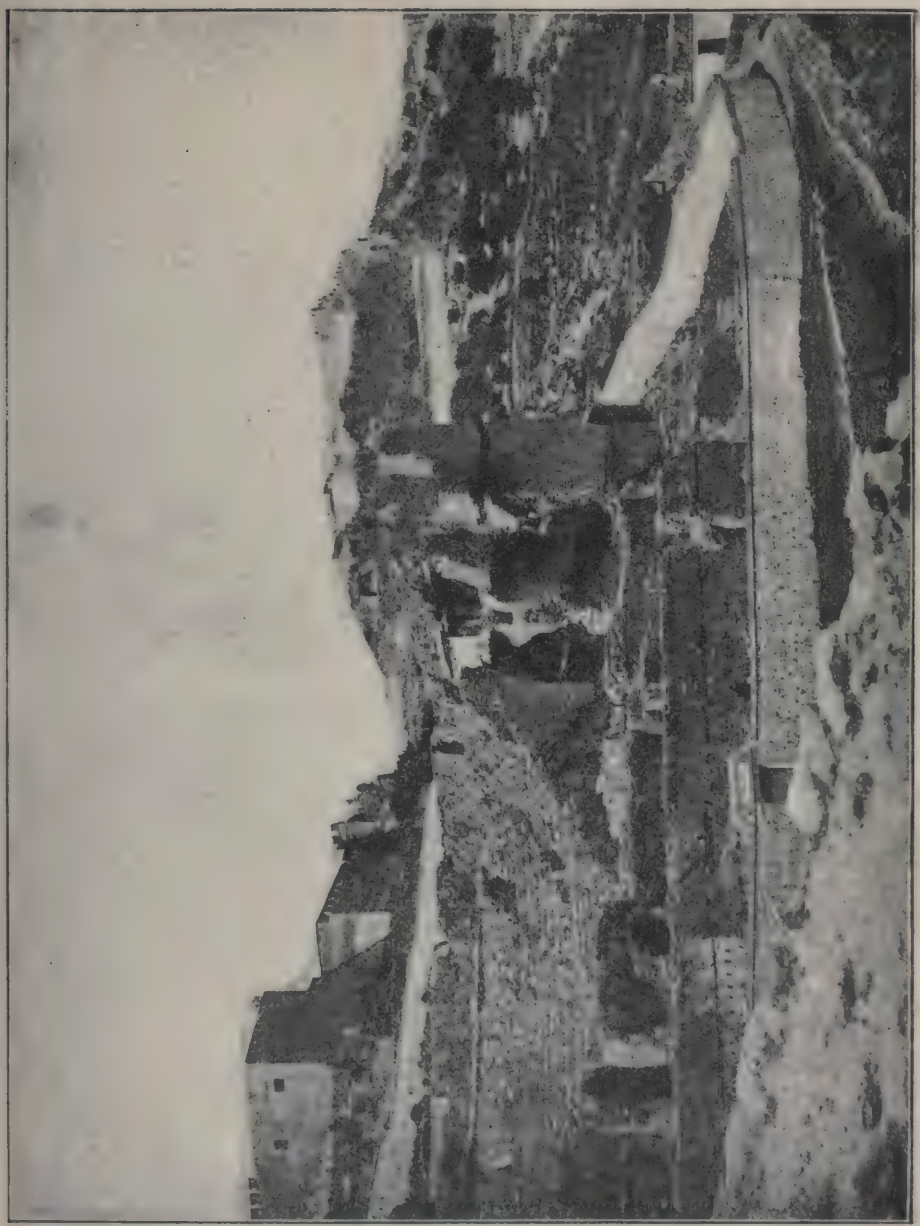
(2) Tiene 54,25 metros de diámetro exterior. Consérvanse bastantes restos, junto a la vía férrea.

(3) Dirigidas por D. José Ramón Mélida. Vid. también a D. Rodrigo Amador de los Ríos, en el *Museo Español de Antigüedades* (Madrid, 1875; VII, 497 y sigs.).

(4) El diámetro total del teatro es de 86 metros.—En el *Boletin de la Real Academia de la Historia* (cuadernos de enero-abril de 1911 y febrero de 1913) ha dado cuenta el Sr. Mélida de algunos pormenores de las excavaciones.

«Limpia por completo de la tierra que la cubría,—escribe el Sr. Mélida—ofrécese hoy a los ojos de los visitantes la *cavea ima* o gradería inferior del teatro, con sus veinticuatro filas de asientos, cortadas desde la cuarta a la novena por las seis puertas *(vomitoria)* de la galería semicircular interior abierta bajo el macizo; con restos en unos sitios y huellas en otros de las escalerillas que desde las cinco puertas del *podium*, que sustenta la *cavea media*, divide la *ima* en seis *cunei*, llegando hasta el ándito semicircular inferior *(praecinctio)*, enlosado de piedra, ante el cual se ve el arranque de la grada de preferencia y delante el semicírculo de mármol blanco en que estuvieron colocadas las sillas de las autoridades que presidían los juegos escénicos. Un trozo de la dicha gradería, comprendido entre el penúltimo y último *vomitorio*, a la izquierda, conserva entero e intacto el revestimiento de piedra granítica de la fábrica de hormigón visible en el resto del teatro. Las gradas en cuestión nos permiten conocer las medidas exactas de todas: la altura es de 0,32 m.; su anchura, de 0,74 m., para dar asiento a los espectadores de una fila. y holgura para los piés de los de la fila siguiente. El hemiciclo libre u *orchestra*, conserva su pavimento de mármol, formando recuadros.»

En un trabajo posterior (*El Teatro romano de Mérida;* Madrid, *Revista de Archivos*, 1915), el Sr. Mélida hace notar que el teatro emeritense es el único, entre los conocidos hoy, en que es dable apreciar la parte artístico-decorativa.



Teatro romano de Sagunto.

corridas de toros, y a la romanización de España, más intensa que la de cualquiera otra provincia del Imperio, venimos en conocimiento de que los espectáculos teatrales romanos, en una u otra forma, no pudieron menos de transmitirse a nuestra Edad Media, sin desaparecer completamente, a pesar de las invasiones de godos y musulmanes, menos *revolucionarias* y destructoras de lo que a primera vista parece.

* * *

En Occidente, como en Oriente, las instituciones romanas subsistieron largo tiempo durante la Edad Media. Habíanse identificado ya con ellas la mayor parte de los pueblos sometidos, y por lo tanto, podían ser consideradas como nacionales. Así, en la esfera jurídica, por lo que respecta a España, no sólo en la *Lex romana visigothorum*, sino en el Código de Eurico y en el *Liber iudiciorum*, el fondo es sustancialmente románico, y el invasor ha dejado poquísimas huellas de su especial carácter.

Algo análogo debió de ocurrir en materia de espectáculos. Salvo las reminiscencias indígenas, y las modificaciones consiguientes a la propagación del Cristianismo, gran número de fiestas latinas continuó celebrándose. La misma Iglesia hubo de utilizar esta supervivencia de festejos paganos, sustituyendo su nombre y su representación por otros, inspirados en los hechos memorables de la religión nueva. Tal ocurrió con la fiesta de la Circuncisión del Señor, que vino a reemplazar a la que se celebraba, en honor de Jano, en las kalendas de enero; y con la de la Purificación, que sustituyó a las Lupercales (1). Pero los viejos hábitos subsistieron más de lo que los Padres de la Iglesia y los Concilios deseaban, y las ferias saturnales, las brumales (en honor de Baco) y las matronales (en las kalendas de marzo), fueron guardadas todavía por muchos cristianos, a quienes Tertuliano enérgicamente reprueba. Prudencio, en el siglo IV, lo declara (libro I *Contra Symmachum):*

«..... Iano etiam celebri de mense litatur
auspiciis, epulisque sacris, quas inveterato,
heu miseri! sub honore agitant, et gaudia ducunt
festa kalendarum. *Sic observatio crevit,*
ex atavis quondam male coepta: deinde secutis
tradita temporibus, serisque nepotibus aucta,
traxerunt longam corda inconsulta catenam,
mosque tenebrosus vitiosa in saecula fluxit.»

(1) Vid. Martigny: *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*; Paris, 1865; art. *Fêtes.*

LA "CAVEA,, DEL T

TRO DE MÉRIDA

En los capítulos de Martín Bracarense, anejos al Concilio II de Braga (572), prohíbese a los cristianos «llevar comidas a los sepulcros de los difuntos y ofrecer a Dios sacrificios de los muertos», como también, entre otras *prácticas de paganismo*, «hacer las observaciones inícuas de las kalendas, y entregarse a las diversiones gentílicas (*otiis vacare gentilibus)*, ni ceñir las casas con laurel o con ramos verdes de los árboles.» (1) Asímismo, el concilio hispano-gálico de Narbona (589), condena la costumbre que en algunos pueblos siguen ciertos hombres católicos, los cuales «celebran la feria quinta, que se llama de Jove, y no trabajan en ella.» (2)

Nada tiene de extraño, por consiguiente, que los juegos públicos al estilo pagano continuasen, aunque la Iglesia los condenara. En la epístola de Inocencio a Victórico, obispo de Ruan (404) (3), el Papa prohibe que se haga clérigo a ningún curial, «pues que, por razón de sus destinos, se les manda dar funciones *(voluptates exhibere)*, que no es dudoso han sido inventadas por el diablo, y que tienen que presidir o intervenir en los juegos o dádivas». En el Concilio Toledano III (589), se prohibe «la costumbre irreligiosa, que el vulgo ha introducido en las solemnidades de los santos, y consiste en que los pueblos, en vez de cuidarse de los oficios divinos, se entregan a bailes y torpes cánticos» (4).

Las prohibiciones eclesiásticas continuaron durante toda la Edad Media, constituyendo prueba inequívoca de que había hechos que las motivaban. El Concilio de Valladolid, celebrado el año 1228, establece «que los clérigos no sean en compañas do están *ioglares* e trashechadores» (5). El de Lérida, del año siguiente, manda a los clérigos que se abstengan de comilonas y embriagueces, y que no sean juglares, mimos,

(1) J. Tejada y Ramiro: *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia Española;* Madrid, 1850 y sigs., t. II, págs. 647 y 648.

(2) Tejada; II, 698.

(3) Tejada; II, 752.

(4) Tejada; II, 250.

En el Concilio Trulano o Quinisesto (III, 782), celebrado en 692, se prohibió a los sacerdotes y monjes «asistir a las carreras de caballos y tomar parte en los juegos escénicos (*scenicos ludos sustinere*)». Prohibióles también (III, 792) los *mimos*, cacerías y danzas teatrales (*eos qui dicuntur mimos, et eorum spectacula; deinde venationum quoque spectationes, atque in scena saltationes fieri*). En el cánon 62, veda que ningún cristiano represente personajes cómicos, satíricos o trágicos *(nullus vir..... comicas, vel satyricas, vel tragicas personas induat*).

(5) Tejada; III, 326.

ni histriones *(ioculatoribus, mimis et histrionibus non intendant)* (1). En el de Toledo, del año 1324, se censura «la detestable costumbre que en estas regiones se ha introducido, de que vayan públicamente a comer a casa de los prelados y magnates las mujeres livianas conocidas vulgarmente con el nombre de *solsaderas (sic*, por *soltaderas)*, y otras que con su mala conversación y dichos deshonestos corrompen muchas veces las buenas costumbres y hacen espectáculo de sí mismas» (2).

Las terminantes prohibiciones del Concilio Trulano para la Iglesia Oriental, prueban que la Iglesia, no solamente no acogió bien los juegos escénicos, sino que los diputó por indignos de un varón cristiano. Explícase esto además, teniendo en cuenta que, lo mismo en Grecia que en Roma, fueron siempre aquéllos *elemento esencial* del culto, y principalmente del culto público. Los magistrados (cónsules, ediles curules, ediles plebeyos, pretores, censores) eran en Roma los organizadores de esos juegos. Aun los organizados por particulares, poseían algo del carácter oficial, porque aquéllos tenían derecho en tal caso, como los magistrados, a los lictores y a la toga pretexta, y era necesaria una autorización del Senado para celebrarlos, si el organizador no pertenecía a este cuerpo (3).

Compréndese bien, después de esto, cuán absurdo es hacer derivar el Teatro profano medieval del sagrado. Si hubo en la Edad Media un Teatro litúrgico, lo cual es indudable, se introdujo a imitación del pagano, y contra el espíritu y la letra de los Padres y de los Concilios. Si influyó a su vez sobre el profano, a fines de la misma Edad, no fué ciertamente porque en el segundo faltasen los elementos escénicos, que jamás pudieron borrarse por completo. Y no deja de ser curioso que la representación imaginativa del diablo, en textos españoles del siglo XIII, vaya unida al recuerdo de los atributos de Baco, como es de ver en las miniaturas escurialenses de las *Cantigas de Santa Maria* de Rey sabio.

Hoy mismo, puede afirmarse que el recuerdo de los compañeros de Baco continúa vivo en la imaginación de nuestro pueblo, como es de ver en el mito asturiano del *Busgoso*. «El *Busgoso*—escribe el Sr. Jove y Bravo (*Mitos y supersticiones de Asturias*; Oviedo, 1903; pág. 45)—es inofensivo, y pasea su melancolía en las soledades de la selva; se

(1) Tejada; III, 333. Véase también el Concilio de Tarragona de 1317, que veda a los clérigos hacer de «*bastaxi*, sive *jucglars*, *mimi*.» Sobre el *bastaxius* (en francés: *bateleur, joueur de gobelets*), véase a Du Cange (s. v. *Bastaxius*).

(2) Tejada; III, 522.

(3) G. Michaut: ob. cit., págs. 348 y 354.

aparece de vez en cuando a los que penetran en lo más enmarañado del bosque, para enseñarles su camino. Su cabeza está coronada por espesa cabellera, de la que brotan dos cuernos retorcidos como los de la cabra; el rostro, los brazos y el torso, son humanos; sus piernas son también

El diablo, según miniatura de las *Cantigas de Santa María.*
(Ms. del Escorial, siglo XIII, fol. 8 recto.)

como de cabra, y terminan con pezuñas hendidas. En algunas regiones de nuestra provincia, le acusan de perseguir a las mujeres y llevarlas a su caverna, como el sátiro de la mitología griega.»

De la permanencia de estos elementos profanos son buena demostración los textos a que nos hemos referido, y otros que inmediatamente citaremos. Es harto conocida la carta del rey Sisebuto (612-621) a Eusebio, obispo de Barcelona, donde se lamenta de que el eclesiástico se haya convertido en empresario de juegos teatrales *(ludis Theatriis tau-*

rorum) (1). Y no menos célebres son aquellos párrafos de las *Narrationes* de San Valerio (siglo VII), donde habla de un infame presbítero, llamado por antífrasis Justo, pequeño de cuerpo, grande en maldades; negro como la pez en lo exterior, más que el cuervo en el alma; chocarrero, disoluto, bebedor, sin más mérito que el de saber tocar un instrumento, con que de casa en casa, con chistes, gestos y cantilenas impuras, se hizo famoso en lo que no debía (2). El tal Justo era, por lo visto, un juglar y un mimo, todo en una pieza, digno sucesor de sus congéneres romanos.

Pero, si los elementos escénicos no desaparecieron por completo con la invasión germánica, puesto que el *mimus*, el *pantomimus*, el *funambulus*, el *ludius*, el *morio*, el *sannio*, los *saltatores* y las *saltatrices* persistieron sin duda ninguna, es lo cierto que no podemos asegurar lo mismo de la representación dramática propiamente dicha, que hubo de sufrir un larguísimo eclipse, durante el cual no existieron teatros, ni escena, ni actores, ni obras. En algunas bibliotecas conventuales, había códices de Plauto y de Terencio (rarísimos, sin embargo, en España); pero la estructura de sus obras no era comprendida, y de ahí las peregrinas teorías de los historiadores medievales acerca del Teatro antiguo.

San Isidoro de Sevilla merece especialísima mención como representante de esas teorías, que luego fueron acogidas, como artículo de fé, por Vicente de Beauvais, por Papias y por Juan de Janua, entre otros: el *teatro* se llamó también *prostibulo*, «eo quod post ludos exactos, meretrices ibi prostrarentur», y *lupanar;* la *orcistra (orchestra)* era el púlpito en donde los poetas cómicos y trágicos cantaban sus obras, mientras accionaban otros; *trágicos*, «sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuosa carmine spectante populo *concinebant*»; *cómicos*, «sunt qui privatorum hominum acta dictis aut gestu *canebant*, atque stupra virginum et amores meretricum in suis fabulis *exprimebant*.» (3) Hay dos clases de poetas cómicos, los antiguos y los nuevos: los antiguos, que tratan, burlándose, de cosas ridículas, como Plauto, Accio y Terencio; los nuevos o *satíricos*, que censuran en general los vicios, como *Horacio*, *Persio*, *Iuvenal* y otros. (4)

Todos estos errores tenían su explicación: un pasaje, mal interpre-

(1) Florez: *España Sagrada*; VII, 326.
(2) Florez: *España Sagrada*; XVI, 396 y 397.
(3) *Originum* lib. XVIII, caps. XLII a L. (Ed. W. M. Lindsay; Oxonii, 1911).
(4) *Originum* lib. VIII, cap. VII. (Ed. cit.).

tado, de Tito Livio (VII, 2) y de Valerio Máximo (II, 4) hizo creer que, en el Teatro romano, un *recitador* refería la obra, mientras los actores, mudos, representaban con su mímica los afectos de los diversos personajes ([1]); Servio, en sus Comentarios a la *Eneida*, cita, como ejemplos de poemas dramáticos, las églogas I, III y IX de Virgilio. Pero esos errores, y los pretéritos empleados por San Isidoro, prueban también que se había perdido la noción exacta de lo que fué una representación dramática ([2]). El desconocimiento fué todavía mayor en Averroes (siglo XII), para el cual el *histrión* es algo extrínseco y accidental en la obra dramática, y que cita, como ejemplo de este género, el libro de *Calila y Dimna* ([3]). Así también a la famosa Hrothsvitha (960?) le basta emplear la forma dialogada para entender que ha escrito verdaderos dramas, y Dante titula su obra: *Divina Commedia*. Quizá por razones análogas se dió el nombre de *Comicum*, en nuestra Edad Media, a un libro eclesiástico que contenía los Evangelios que se cantaban en las misas solemnes, y a veces lecciones sacadas del *Passionale* o de las *Acta martyrum* ([4]).

Resulta, por lo tanto, que las representaciones escénicas romanas, propiamente dichas, desaparecieron en la Edad Media, quedando sólo los géneros menos literarios, como los mimos, los espectáculos funambulescos, las danzas y los cantares. Nada hay en el *Liber iudiciorum* que nos demuestre la existencia profesional de histriones; y tampoco se alude a ellos en nuestros fueros municipales, en los cuales, lo más que hallamos, son prohibiciones de *malas cantilenas* ([5]). No cabe duda de que en

([1]) J.-P. Jacobsen: *Essai sur les origines de la comédie en France au Moyen-Age;* Paris, 1910; pág. 4.—Creizenach: *Geschichte des neueren Dramas;* I; Halle, 1893; pág. 5.—Cloëtta: *Beiträge zur Litteraturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance.* I. *Komoedie und Tragoedie im Mittelalter;* Halle, 1890.

([2]) El título de *Orestis tragoedia*, dado por Draconcio o por otro poeta de la escuela cartaginesa, a una composición épica, revela lo mismo que digo en el texto.

([3]) Averrois *Paraphrasis in librum Poeticae Aristotelis;* ed. Heidenhain; Lipsiae, 1889; págs. 364-365.—La versión latina es del judío español Jacobo Mantino.

([4]) Véanse: Archivo Histórico Nacional: *Indice de los documentos del monasterio de Sahagún;* Madrid, 1874; núms. 451 (año 922), 454 (a. 925), 461 (a. 930), etc., etc. Nótese la forma *comnigo* del núm. 691 (a. 973).—A. Bonilla: *Historia de la Filosofía española;* I, 305.

En un importante documento, del año 1073, publicado en la *España Sagrada* (t. XXXVI, apéndice 28), se contiene la indicación del contenido del *Comicum*. Es una alocución del obispo de León D. Pelayo, donde dice haber adquirido, entre otros, «librum in Ecclesia necessarium de Prophetiis, Epistolis et Evangeliis, qui *Comicus* dicitur».

([5]) *Forum Conche*; ed. G. H. Allen (Cincinnati; 1909); cap. XII, n. 33.—*El Fuero de Brihuega*; ed. J. Catalina García (Madrid, 1887); pág. 150 (pena al que *trobare cantar a otro por escarnio*).

España se leían las tragedias de Séneca y las comedias de Terencio (muy citadas por Gerberto, después Papa con el nombre de Silvestre II), pero a través de la falsa inteligencia a que antes nos hemos referido.

¿Qué elementos, aprovechables para la historia de nuestro teatro, pueden señalarse en nuestra literatura medieval? Estudiarémos los siguientes, además de los observados en los párrafos que preceden:

A) Las *comedias elegiacas.*

B) Los juglares y demás cantores populares, cristianos, musulmanes y judíos.

C) Las fiestas populares.

D) El drama sagrado.

E) Ciertas *representaciones* profanas.

F) Algunas obras literarias de carácter aparentemente dramático o de forma dialogada.

A) «Con el nombre de *comedias elegiacas*—escribe Jacobsen—se designa un cierto número de poemas latinos, de origen y época diferentes, cuyos asuntos y composición son muy desiguales. Lo que hay de común en todos estos poemas, es que están escritos en versos elegiacos, y que son calificados, por los autores o comentaristas, de *comedias.*» Conócense aproximadamente veinte, y, de ellas, unas son más bien poemas épicos que dramáticos, y otras verdaderas comedias. Todas son obras escritas por clérigos, y algunas debieron de ser representadas.

Precisamente la más antigua de esas comedias, la titulada *Amphitryon* o *Geta* (imitación indirecta de Plauto, por Vidal de Blois, en el siglo XI o en el XII), fué muy conocida en España, por lo menos en el siglo XV:

«Cuenten de Byrra toda su pereza»,

escribe Alfonso Alvarez de Villasandino en el *Cancionero* de Baena; y añade:

«Atyendan vengança del muy falso Breta,
qual ovo de Birra su conpañ[er]o Geta»;

respondiéndole el maestro Frey López:

»Ya Birra florescio por su condiçion,
del que, por peresça de vida discreta,
pierde su fazienda por el torpe Geta.» (1)

(1) *Cancionero* de Baena; ed. Pidal; núms. 115, 116 y 117.
Puede leerse el *Geta* en la edición de Anatole de Montaiglon (*Bibl. de l'Ecole des Chartes*; IIe série, t. IV; Paris, 1848; pág. 486 y sigs.).

Geta, en la comedia de Vidal, es el esclavo de Anfitrión, y Birria otro personaje cómico, inventado al parecer por el autor (aunque ambos nombres, el de Geta y el de Birria, son de abolengo terenciano; *Geta* figura también en el *Querolus*—siglos IV-V). En la obra, escrita con notable ingenio, hay graciosas alusiones a las disputas dialécticas tan de moda por entonces en las escuelas parisienses. No se escribió para la representación, y así se leen con frecuencia en el texto palabras como *ait*, *inquit*, etc., para explicar la intervención de los personajes. Esto no quiere decir, sin embargo, que no haya podido ser representada, en forma de monólogo dramático, es a saber, declamando un solo actor (mimo), con distintas inflexiones de voz y diversos ademanes, las diferentes partes de la obra.

En cambio, no cabe duda de que se escribió para la representación otra comedia elegiaca, de la segunda mitad del siglo XII, rotulada *Pamphilus*. Su argumento es bien sencillo: el jóven Pánfilo ama a Galatea; para ser correspondido por ésta, invoca a la diosa Venus, y se vale además de una vieja alcahueta, que la atrae a un lugar donde Pánfilo logra gozar de sus encantos. La penúltima escena es bastante atrevida, como puede juzgarse por estos versos, puestos en boca de Galatea:

«Pamphile, tolle manus!..... frustra te nempe fatigas.....
Nil valet iste labor!..... quod petis esse nequit!.....
Pamphile, tolle manus!..... male nunc offendis amicam!.....
Pamphile, tolle manus!..... iamque redibit anus!
Heu michi!..... quam parvas habet omnis femina vires!.....
Quam leviter nostras vincis utrasque manus!
Pamphile! nostra tuo cum pectore pectora ledis?.,...
Cur me sic tractas?..... est scelus atque nephas!.....
Desine!..... clamabo!..... quid agis?..... male detegora te!.....» (1)

Nuestro inmortal Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, en su *Libro de buen amor* (terminado en 1343), imita y traduce en numerosos lugares el *Pamphilus*, al cual cita expresamente:

«falle vna vieja qual avia menester,
artera e maestra, e de mucho saber;
doña Venus por Panfilo non pudo mas fazer
de quanto fizo aquesta por me fazer plazer;»

(1) Léese el *Pamphilus* en el tomo II de la edición de *La Celestina* impresa en Vigo, por Eugenio Krapf, en 1900 (pág. 1 y sigs. de la 3.ª numeración).

Se conserva un manuscrito del *Pamphilus*, del siglo XIII, procedente de la librería del Cardenal Celada, en la Biblioteca del Cabildo toledano (Cons. J. M. Octavio de Toledo: *Catálogo de la libreria del Cabildo Toledano;* en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos;* pág. 141). Es el núm. 288, y empieza con los libros *de Ponto* y *de Remedio Amoris* de Ovidio. Poseo copia fotográfica, con arreglo a la cual he publicado

«doña Endrina e don Melon en vno casados son;
alegranse las conpañas en las bodas con rrazon;
sy vyllanja he dicho, aya de vos perdon,
que lo feo de la estoria diz Panfilo e Nason.» (1)

De otras varias comedias elegiacas podríamos hacer mención; pero ninguna de ellas (como tampoco las dos anteriores) se escribió en España, ni consta que influyese en nuestra literatura, si se exceptúa quizá la *De Paulino et Polla*, o *de pertractione nuptiarum*, compuesta por Ricardo, juez de Venosa, hacia 1230. En ella se narran los ridículos amores de los dos viejos Paulino y Pola, favorecidos por el casamentero Fulco (2). Menéndez y Pelayo (3) cree posible que Fernando de Rojas, en la *Celestina*, imitase algún pensamiento de aquel poema, mixto de narración y de diálogo.

Sea como quiera, la comedia elegiaca no pudo influir de un modo directo en el Teatro popular. Era obra de clérigos, y escrita para clérigos. Aunque la imitación de Plauto o de Terencio fuese puramente externa, y sus autores tomasen a veces por argumento un suceso vulgar (como en la comedia *De Paulino et Polla)* o un cuento oriental (como en la *De clericis et rustico*, que es en el fondo idéntica a un cuento de la *Disciplina clericalis* y que Jacobsen considera como forma de transición entre el monólogo dramático y la comedia o farsa de varios personajes), el idioma empleado imponía necesariamente un número bastante limitado de lectores.

No niego, sin embargo, que estos lectores pudieran ser también *espectadores*, es decir, que las comedias elegiacas, en parte por lo menos, se representasen, constituyendo un verdadero teatro. Como sabemos, las primeras representaciones de Juan del Encina y de Torres Naharro, tuvieron lugar, no en la plaza pública, ni en teatros *ad hoc*, que no existían, sino en salones de magnates y príncipes, eclesiásticos o seculares;

una nueva edición, con estudio preliminar del texto, en el *Boletin de la Real Academia de la Historia* (tomo LXX, cuaderno V; mayo de 1917).

(1) *Libro de Buen Amor;* ed. J. Ducamin; Toulouse, 1901; coplas 429, 698 y 891.—Cejador: *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor,* Madrid, 1913, t. I, sostiene que el Arcipreste no conoció a Ovidio directamente, sino a través del *Pamphilus* (pero véase a R. Schevill: *Ovid and the Renascence in Spain*, Berkeley, California, 1913).

La paráfrasis del *Pamphilus* empieza en la estrofa 580 del Arcipreste, y acaba en la 891; pero faltan en los mss. 32 coplas, después de la 877, que correspondían precisamente a la escena 5.ª y parte de la 6.ª del acto III del *Pamphilus* (versos 670 a 746). He demostrado, en mi citada edición del *Pamphilus*, que la lectura de éste persistió en España hasta bien entrado el siglo XVI.

(2) Edélestand du Méril: *Poésies inédites du Moyen-Age*; Paris, 1854; pág. 374 y sigs.

(3) *Orígenes de la Novela;* t. III; Madrid, 1910; págs. LXVI y LXVII.

y no por eso hemos de negar su transcendencia. Obsérvese, además, que el público del siglo XII no podía ser el mismo que el de las siguientes centurias: la cultura era mucho menor, y no estaban en condiciones de gustar de una obra dramática, por imperfecta que fuese su estructura, sino aquellos para quienes las comedias elegiacas se escribieron, es decir, los clérigos, o sea los que precisamente podían entender el lenguaje latino. Por eso los autores de esas comedias eligieron este idioma.

B) En un cánon del Concilio de Lérida de 1229, antes citado, encontramos mencionados los *ioculatores*, los *mimi* y los *histriones*.

La existencia de los *juglares* (1) en España es bien anterior a esa fecha. No podemos asegurar, aunque es probable, que los hubiese en la España primitiva; pero es verisímil que constituyesen una clase especial entre los visigodos. Jordanes, siguiendo a Ablabio, afirma que los godos tenían antiquísimos cantos populares, de carácter casi histórico *(in priscis eorum carminibus paene historico ritu in commune recolitur)*; y añade que el pueblo celebraba, a los acordes de la cítara, los altos hechos de Ethespamara, Amala, Fridigerno, Widicula y otros (2). Pero todo esto no acusa sino la existencia de cantos populares, que, por lo demás, ya eran conocidos de los españoles, según sabemos por los historiadores y geógrafos griegos y latinos.

El nombre de juglar más antiguo, conocido en Castilla, es el de un tal *Pallea*, que figura como confirmante del *Fuero de los Francos*, dado por Alfonso VII en Burgos, el año 1136 (3).

Los juglares desempeñaban las siguientes funciones, según se infiere de los textos medievales a ellos referentes: tocaban instrumentos mú-

(1) *Juglar*, del latín *ioculare*. Díjose también *iograr (Libro de Alexandre;* ed. Janer; c. 1588; ed. Morel-Fatio, c. 1730: «*juglar*»). Der. *juglaría* o *iogleria (Alexandre*, c. 655; ed. Morel-Fatio, c. 683: «jangleria»). *Iongleria*, en Berceo *(Vida de S. Domingo de Silos*; ed. Fitz-Gerald; París, 1904; c. 89, variante HV.) parece procedente del francés *jonglerie*.

(2) *De origine actuque Getarum*, II y III.

(3) Moratín: *Orígenes;* nota 4.ª—M. Menéndez y Pelayo: *Tratado de los romances viejos*, t. I (Madrid, 1903); pág. 23.—Acerca de los juglares catalanes, véase a Milá y Fontanals: *Obras completas*, t. VI (Barcelona, 1895); pág. 173 y sigs. *(Romancerillo catalán)*.—Sobre los tiempos primitivos, v. Joaquín Costa: *Poesía popular española y mitología y literatura celto-hispanas;* Madrid, 1881; pág. 410 y sigs.

El nombre de *histrio* se aplicaba a los juglares por los que escribían en latín. De este modo ha de interpretarse la palabra en el siguiente texto del Arzobispo D. Rodrigo *(De rebus Hispaniae*, IV, 10): «Nonnulli, *histrionum* fabulis inhaerentes, ferunt Carolum civitates plurimas, castra et oppida in Hispaniis acquisisse.» En la *Primera Crónica General* (ed. Mz. Pidal, cap. DCXXIII), se traduce: «Et algunos dizen *en sus cantares et en sus fablas de gesta*, que conquirio Carlos en España muchas çipdades et muchos castiellos».

sicos, como la viola, la *giga*, la *rota*, el albogue y el albogón, el salterio, la *sinfonía*, la cítara, el *arba*, la *çedra*, el laud, la vihuela, la *manduria*, el rabel, la gaita, la guitarra (*serranista*, *morisca* o *latina*), el *orabyn*, la «exabeba morisca», el harpa, el «galipe francisco», el *caño* (*medio* o *entero*), el *órgano*, la *dulzema*, la *baldosa*, el *odrecillo*, la «hadedura albardana», y hasta las sonajas, la flauta, el *tanborete*, el *panderete* y el *atambor* (1); cantaban *fablas*, *razones verdaderas* (historias), o simplemente *cántigas de danza*, o *troteras*, con *cazurrías* o burlas de todo género (2); *rezaban* o recitaban romances (3); bailaban y saltaban (4); y llevaban animales amaestrados (monos o *jimios*, perros, machos cabríos) y mónstruos o *xafarrones*, no faltando quienes sabían remedar el canto de los pájaros (5). En las bodas, en los festejos populares, en las diversiones públicas o privadas de todo género, los juglares eran elemento poco menos que indispensable, y por premio de sus habilidades recibían variadas *donas*, desde ricos paños, cendales y *ciclatones*, hasta «un vaso de bon vino» (6).

Había también *juglaresas*, que tocaban, cantaban, danzaban y *sotaban*, y ejercían a veces, especialmente las «de buen mercado», otros menesteres menos honestos (7). Algunas eran moras o judías, recordadas por el Arcipreste de Hita (8). Las *sotaderas* o *soldaderas* (9) disfrutaban de pésima reputación.

(1) *Alexandre*; c. 1383, 1798 y 1971 (Janer).—Arcipreste de Hita; ed. Ducamin, c. 1227 a 1234, 1516 y 1517, 894 a 900.—*Libre de Appollonio*; ed. Janer, c. 426 y 428; ed. Marden, idem id.—*Poema de Alfonso Onceno*; c. 406 y sigs., ed. Janer.

(2) Arcipreste de Hita, c. 1021, 1029, 1513, 1514 y 895.—Nótese que *cazurro* viene, en uno de sus sentidos, del árabe *cadzur* = inmundo, súcio, torpe. (V. Eguílaz: *Glosario etimológico de las palabras españolas de origen oriental;* Granada, 1886.)

(3) *Appollonio*; c. 426 y 428.

(4) Arcipreste de Hita; c. 899.

(5) *Alexandre*; c. 1798 (Janer).—Milá: *De los Trovadores en España*, pág. 238.—Eguílaz interpreta *zaharrón* (del árabe *sajrón* = *mascarón*), por «moharracho o botarga».—Recuérdese que Tristán, que tenía muchos puntos de contacto con el tipo del juglar, tocaba maravillosamente el arpa, e imitaba muy bien el canto de los pájaros. (Cons. Bédier: *Le Roman de Tristan;* II, pág. 155.)

(6) Arcipreste de Hita; c. 1315.—*Alexandre*; c. 1798 (Janer). Y véanse los versos finales del *Cantar de Mio Cid* y de la *Razón de Amor*, y Berceo: *Santo Domingo de Silos*, c. 2

(7) *Appollonio*; c. 490.—*Alexandre*; c. 313 y 1722. (Janer.)

(8) Arcipreste; c. 1513.

(9) Es bastante oscuro el orígen de esta palabra. Parece venir, según Ramos de Manzano, de *soldada*, nombre que todavía se da en Galicia al salario de los criados. Tarsiana, en el *Libre de Appollonio* (c. 426):

«Luego el otro dia, de buena madurguada
leuantóse la duenya ricamiente adobada,

Juglar, tocando la viola ante el altar de Santa María. (Alfonso el «Sabio»: *Cantigas de Santa María.* Ms. del Escorial, fol. 15 vuelto, siglo XIII.)

priso huna viola buena e bien tenprada,
e sallió al mercado violar por soldada.»

Pero la *soldadera* era mujer de mala vida, como se ve por la copla 396 del mismo *Libre:*

«Vino un homne malo, *sennyor de soldaderas*, etc.»

A ellas aluden: el Maestro fray Diego de Valencia en el *Cancionero de Baena* (número 487), censurando a los que dejan sus mujeres]

«e fazen sus fijos en las soldaderas»;

y mucho antes don Alfonso X, en las cortes de Valladolid de 1258, donde se preceptúa «que a los joglares e a las soldaderas, que les faga el Rey algo una vez en el anno, e que no anden en su casa sinon aquellos que el touier por bien» (ed. R. Academia de la Historia; pág. 56 del tomo I de las *Cortes).*

Sin embargo, también se dijeron *sotaderas*, y en el libro de *La donsella Teodor*, que es versión del árabe, la donzella cuenta que aprendió «tanner laud, e canon, e las treynta e tres trobas, ... e aprendi baylar, e *sotar*, e cantar» (ed. Knust, en los *Mittheilungen aus dem Eskurial*, pág. 509); y el Arcipreste de Hita (c. 1516), hablando de las cantaderas judías y moras, dice que

No están bien definidas las diversas *maneras* de los juglares, y aun parece que gozaron, según las épocas, de fama muy distinta con arreglo a sus clases. El *juglar* propiamente dicho debió de ser, en un principio, el que tocaba instrumentos músicos, cantando o bailando al mismo tiempo. El *trovador* era el que componía rimas o hacía *trovas*, cantadas luego por los juglares (1), y su representación era harto más elevada que la de estos últimos. Los cultos le llamaban a veces *poeta*. Entre los juglares había también distinciones, y, según cierto pasaje de la segunda *Crónica general* (1340), donde se habla de las bodas de dos hijas de Alfonso VI con dos príncipes borgoñeses, aquéllos podían ser *de boca* (que tocaban instrumentos de viento, o que cantaban y recitaban) y *de péñola* (que tocaban instrumentos de cuerda, o que escribían) (2). Alfonso el Sabio, contestando en 1275 al trovador provenzal Giraldo Riquier de Narbona, declara que son propiamente *juglares* los que tocan instrumentos; *remecadores* (momos) los que contrahacen los gestos y palabras de otros; *segriers* (o *segreles*) los trovadores cortesanos; y *cazurros* los que vilmente ejercen su arte por calles y plazas (3).

«mas aman la tauerna e *sotar* con vellaco».

El verbo *sotar*, y el sustantivo *sotadera*, pueden tener origen arábigo; pero creo más probable la derivación de *soldataria*. *Sotar*, en la *Danza de la Muerte* (v. 84 y 88) equivale a danzar.

En las glosas del ms. de Silos (véase J. D. M. Ford: *Old Spanish Readings;* Boston, 1911; pág. 5), del siglo XI, se traduce: «in saltatione» por «ena sota». En el *Libro de miseria de homne*, texto del siglo XIV descubierto y publicado por D. Miguel Artigas (Santander, 1920), se lee el verso: «las manos e la cabeza sotanle al derredor» (estrofa 335), describiendo al borracho, verso en el cual *sotar* parece tener la significación de *temblar, moverse a uno y otro lado*.

Véase, sobre las *cantaderas* y *sotaderas*, la importante nota de D. Julio Puyol y Alonso, a la pág. 293 y sigs. del tomo III de su edición de *La pícara Justina* (Madrid, 1912). Sobre las *cantaderas* de León, véase el artículo de V. García Escobar en el *Semanario pintoresco español* (año 1851; págs. 305 y 306), donde describe la fiesta celebrada en aquella ciudad, el 15 de agosto de cada año, para conmemorar el triunfo de Ramiro I contra los musulmanes. Formaban procesión diez y seis niñas, pertenecientes a cuatro parroquias de la ciudad, acompañadas de hombres «enmascarados, con trajes árabes.» «Precede a la comitiva una especie de botarga, llamada *la Sotadera*, ridículamente vestida y cubierto el rostro con un antifaz. Representa la imagen del vicio persiguiendo a la inocencia original, y por esto *es papel infamante, que sólo ciertas mujeres necesitadas se prestan a desempeñar por algunos ducados.*»

(1) M. Menéndez y Pelayo; obra y tomo citados, pág. 38. Alusiones al *trovador*: Arcipreste de Hita; c. 92. Berceo; *Loores de Nuestra Sennora*, c. 232.

(2) *Apud* Menéndez y Pelayo: ob. cit.; I, 23.

(3) Menéndez y Pelayo: ob. cit.; I, 27 y 28. Y véanse, a la pág. 36, la lista de juglares judíos, moros, castellanos y catalanes del palacio de don Sancho IV. Cons. también A. Ballesteros: *Sevilla en el siglo XIII;* Madrid, 1913; pág. 158.

En las *Partidas*, preceptúa que el padre puede desheredar a su hijo si éste se hiciese *yoglar*, y prohibe que los hombres nobles y de alto linaje tomen por barraganas a las juglaresas, declarando *enfamados* a «los *juglares* et los *remedadores*, et los facedores de los *zaharrones*, que públicamente antel pueblo cantan, o baylan, o facen juegos por precio que les den: et esto es porque se envilecen ante todos por aquello que les dan». «Mas—añade—los que tanxiesen estrumentos o cantasen por solazar a sí mismos, o por facer placer a sus amigos, o dar alegría a los reyes o a los otros señores, non serien por ende enfamados.» (1) Juglares eran también, en el sentido ámplio de la palabra, algunos ciegos, cantadores de «viejas fazañas», ciertos escolares «nocherniegos», los clérigos *goliardos* (conocidos en Cataluña; pero no en Castilla) (2), los *saltatores*, los *tromperos*, los *homnes de atambor*; como eran juglaresas, las *cantaderas*, las *troteras*, las *danzaderas* y las *entenderas* (3). En el siglo XV hallamos mencionados, además, los *momos* o remèdadores, los *foxos* o locos, los *truhanes*, y los deformes *chocarreros*, sustituídos por los *bufones* del siglo XVI y los *enanos* del XVII (4).

(1) Ley 5.ª, tit. 7.º, *Partida VI.*—3.ª, 14, IV.—4.ª, 6.º, VII.

(2) Arcipreste de Hita; c. 1514.—M. Menéndez y Pelayo: ob. cit.; I. 32 y 33.

En el Fuero de Madrid (1202) hay una curiosísima disposición sobre el pago de los *çedreros* o tocadores de *çedra* (*citara;* comp. Berceo: *Sto. Domingo de Silos*, c. 701). «Todo cedrero quod uenerit a Madrid caualero et in conzeio cantare, et el conzeio fore amenido per dare illi dado, non donent illi mais de III. m.º et medio.» (*Documentos del Archivo general de la villa de Madrid;* t. I; Madrid, 1888; p. 49-50). Este *çedrero* es el *segrel* o *segrier*, conocido en Galicia y Portugal (Comp. M. Menéndez y Pelayo; ob. cit. pág. 29). Sobre la *cetra* de los antiguos galáicos, véase al P. Sarmiento: *Memorias para la historia de la Poesía* etc.; Madrid, 1775; pág. 30 y sigs.

Sobre los juglares franceses, véase el libro de Edmond Faral: *Les jongleurs en France au Moyen-Age;* Paris, 1910. Entiende que los *jongleurs* aparecen en el siglo IX, y descienden de los *mimi* latinos. (Cons. también el libro del mismo E. Faral: *Mimes français du XIIIe siècle*; Paris, 1910.)

(3) Arcipreste de Hita; c. 1513, etc.

(4) Véase la *Relacion de los fechos del mui magnifico e mas virtuoso señor el Sr. D. Miguel Lucas, mui digno Condestable de Castilla* (en el tomo VIII del *Memorial histórico español*; Madrid, 1855), atribuída a Diego de Gámez; págs. 42, 62, 77, 263, 266, 313, 388, 390 (momos); 47 y 64 (foxos); 55 (truhanes).

Bernal Díaz del Castillo, en su *Conquista de Nueva España*, cap. XCI, tratando de Moctezuma, dice: «algunas veces al tiempo del comer estaban unos indios corcovados, muy feos, porque eran chicos de cuerpo y quebrados por medio los cuerpos, que entre ellos eran *chocarreros;* otros indios que debian ser *truhanes*, que le decían gracias; e otros que le cantaban y bailaban».

Sobre las representaciones teatrales, danzas y juegos de los indios de América, véase a M. Larrainzar: *Estudios sobre la historia de América;* t. V; México, 1878; página 157 y sigs.

Chocarrero, que la Real Academia Española deriva del latín *scurra* = bufón, y Eguilaz del árabe *sojara* = burlador, creo que tiene la significación de histrión en es-

En el repertorio, muy variado, de los juglares, hay poemas que adoptan la forma de debate, disputa o altercado. «Es probable—escribe Jacobsen (1)—que esos recitados sean los que han sido tomados por obras «dramáticas», a la manera de las *églogas*, por los compiladores eruditos de la Edad Media.»

A este género de obras pertenecen tres antiguos fragmentos de nuestra poesía: la *Disputa del Alma y el Cuerpo*, texto de últimos del siglo XII o principios del XIII; la *Razón de Amor, con los denuestos del agua y el vino*, cuyo texto pertenece a la primera mitad del siglo XIII; y la *Disputa de Elena y María*, de últimos del siglo XIII.

En el fragmento de la *Disputa del Alma y el Cuerpo* (2), el juglar finge haber tenido un sueño, que refiere a sus oyentes: vió un cadáver, cuya alma, desnuda, lloraba fieramente, maldiciendo al cuerpo al cual estuvo unida. El cuerpo, por su parte, respondería a esas maldiciones con otros denuestos; pero sólo conservamos la primera parte del razonamiento del alma:

«vendes el gato por liebre
y vosotros mal contentos,
y hazes mil mudamientos
haziendo del *chocarrero*.»

tos versos de Rodrigo de Reinosa (*Aqui comiença vn pater noster trobado*, etc. Pliego suelto gótico, sin l. ni a.; hoja última):

(1) *Essai sur les origines de la comédie en France*, etc., pág. 38.

(2) Cons. la edición paleográfica de R. Menéndez Pidal: *Disputa del Alma y el Cuerpo* y *Auto de los Reyes Magos;* Madrid, 1900. (Tirada aparte de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.) El original de la *Disputa* se halla en el Archivo Histórico Nacional, al respaldo de la escritura del Monasterio de San Salvador de Oña, 82-P, en la cual el abad Pedro de Oña dona a Miguel Domínguez el Monasterio de Santa Eulalia de Rosa, Era 1239, año 1201. Hay ediciones de D. Pedro José Pidal, F. Wolf, F. Monlau y J. M. Octavio de Toledo. Véanse, sobre la ed. Mz. Pidal, mis *Anales de la literatura española* (Madrid, 1904; pág. 293). Acerca de los «morau edis azaris et melequis», mencionados en el verso 28, véanse: Villanueva, *Viage literario* (VII, 5; cita de «morabetines en oro *marinos et melechinos*», año 1148); A. Benavides, *Memorias de D. Fernando IV*, t. II, pág. 173; «una toca de oro que tienen *malaqui*», año 1298); *Cartulario de Eslonza*, págs. 115, 127, 129, 135, 138, 140 y 142 (documentos todos del siglo XII, donde se citan «morabitinos melequis» o «melquis»); G. J. de Osma: *Apuntes sobre Cerámica Morisca*, n.º I (Madrid, 1906; pág. 14 y sigs.: *obra de maleca* o *maliqua*, donde estas palabras no significan *Málaga*, digan lo que quieran los arabistas, sino pasta de superficie suave, del verbo ملق). Creo que maravedí *azarí* puede interpretarse por «de guerra» o procedente de país extraño; y *melequi*, por «del rey», o nacional.

Sobre el tema de la *Disputa*, merecen consultarse: G. Kleinert: *Ueber den Streit zwischen Leib und Seele*, Halle a. S., 1880; M. Batiouchkof: *Débat de l'âme et du corps* (*Romania*, año 1891; t. XX, págs. 1-55 y 513-576). En España, bien entrado el siglo XVII (en 1652), publicóse, en pliego suelto, una *Plática muy sentida entre el Cuerpo y el Alma*, por Mateo Sánchez de la Cruz. En pliego suelto va igualmente un *Diálogo entre el cuerpo y el alma*, anónimo, que figura en el tomo 35 (n.º 913) de la *Bibl.* Rivadeneyra.

«mezquino, mal [fadado], ta' mal ora fuest nado!
que tu fu [*este*] tan rico, agora eres mesquinu!
dim, o son tos dineros que tu mi[sist en] estero?
o los tos morauedis azaris et melequis
que solies manear et a menudo contar?
o son los pala[fres] que los quendes le los res
te solien dar por to loseniar?»

La *Disputa* parece estar inspirada en el *Débat du corps et de l'âme*, del cual existen varias redacciones francesas (una, en versos de seis sílabas, corresponde a principios del siglo XII). En él, el poeta finge también un sueño, y reproduce las quejas del alma contra el cuerpo del que acaba de separarse; el cuerpo contesta con dureza a las acusaciones del alma, y ambos se convencen, aunque tardíamente, de su ceguedad, lamentando lo terrible del castigo que les aguarda. En otras formas de la enseñanza religiosa medieval, la disputa se convierte en verdadera batalla (ya apuntada por nuestro Prudencio en la *Psychomachia*), como acontece con el *Tournoiement d'Antéchrist* de Huon de Méri (1235) (1), y, en lo profano, con la *Bataille de Karesme et de Charnage* (2), de la cual es eco la *Pelea*

(1) Gaston Paris: *La littérature française au Moyen-Age* 4e éd.; Paris, 1909; §. 155. El original de la *Disputa* parece ser un poema que algunos suponen anglo-normando, publicado por Thomas Wright en su colección: *The latin poems commonly attributed to Walter Mapes;* London, The Camden Society, 1841 (pág. 321 y sigs.). Empieza así:

«Un samedi par nuit, endormi en mun lit,
e vi en mun dormant une vision grant;
.....
.....
Chaitif maleurez, tant mar fustes vos nez.
Dementens que fus vis unques Dé ne servis;
.....
Perdu as le tresor de l'argent et de l'or,
.....
Où sunt ore li denier ki tant estoient chier,
que soleies numbrer et sovent aconter?
.....
Où sunt li palefrei, que li conte et li rei
te soleient doner, por loseinge porter?.....»

Wright considera el poema como anterior a los principios del siglo XIII. Da en nota la lista de imitaciones en anglo-sajón, latín, inglés, griego, provenzal, francés, alemán, holandés, español, italiano y danés. En el mismo volumen publica tres poemas ingleses sobre el mismo asunto (pág. 334 y sigs.) y el latino: *Dialogus inter Corpus et Animam* (pág. 95 y sigs.). Sobre la bibliografía y fuentes del *Débat*, véase el importante estudio de Th. Batiouchkof en la *Romania*, XX, 1 y 513. Véase también: Blanche Sutorius: *Le débat provençal de l'âme et du corps (texte critique);* Tésis de la Universidad de Friburgo (Suiza); Fribourg, 1916.

(2) Véase el texto francés en el tomo IV, pág. 80 y sigs. de los: *Fabliaux et Contes des poètes françois des XI, XII, XIII, XIV et XVe siècles*, de Barbazan-Méon (ed. de Paris, 1808).

que hubo don Carnal con la Cuaresma, episodio del *Libro de buen amor* de nuestro Arcipreste de Hita.

El mismo tema de la *Disputa*, fué tratado después (en 1382) por el anónimo autor de la *Reuelaçion de un hermitanno* (1), en 25 coplas de arte mayor. Un «omne bueno, hermitanno de santa bida», «sabidor en esta çiençia gaya», tiene un sueño parecido al de la *Disputa*, y presencia un debate análogo entre el cuerpo y el alma de él separada. Después de las mútuas recriminaciones, el diablo se presenta para llevarse al alma; pero «el angel de Dios» la defiende y libra de pena. Entonces el alma declara su desengaño del mundo, cuyas locuras y vanidades condena, exhortando al cumplimiento de las buenas obras:

«Ca sea berdad muy clara paresçe
que omne nasçido non ha de leuar
de ty, falso mundo, synon bien obrar,
que todo lo otro ayna fallesçe.
Pues ¿qual peccador non se aborresçe
de syempre pecar commo faze el moro?
Aquel es que bien obra que fas su tesoro
adonde por syempre el nunca peresçe.»

Parece haber alguna analogía con la *Divina Comedia* (2) en los primeros versos de la estrofa 2.ª:

«En vn balle fondo, escuro, apartado,
espeso de xaras, sonné que andaua
buscando salida e non la fallaua» &.ª

La *Razón de Amor* (3), en cuyo lenguaje se han notado resabios de aragonesismo, es una lindísima composición

(1) Ed. Janer (tomo 57 de la *Biblioteca de Autores Españoles*), según el ms. IV.—6-21 de la Bibl. Escurialense.

(2) La influencia dantesca es advertida por Mr. E. Mérimée: *Précis d'histoire de la littérature espagnole* (París, 1908); pág. 89.

En realidad, la *Reuelaçion* está relacionada con la Visión de Filiberto, a la cual aluden los primeros versos de la redacción del *Dialogus inter Corpus et Animam* publicada en Viena por Th. G. von Karajan (*Frülingsgabe für Freunde älterer Literatur;* conf. Th. Wright: *The latin poems* &.ª, pág. 95).

Hay versión castellana de la *Vision de Fyliberto* en el ms. de la Biblioteca Nacional que contiene una parte del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita, y pertenece a la segunda mitad del siglo XIV.

(3) Hay edición paleográfica de R. Menéndez Pidal, en la *Revue Hispanique* (tomo XIII, número 44, año 1905; págs. 602-618). Para la bibliografía, consúltese a J. Fitzmaurice-Kelly: *Littérature Espagnole*; París, 1904; pág. 472. El texto fué descubierto por Hauréau, y publicado en 1887 por Mr. A. Morel-Fatio (*Textes castillans inédits du XIIIe siècle*, en el tomo XVI, pág. 368 y sigs. de la *Romania*). Hay además

«feyta d' amor e bien rrymada.
Vn *escolar* la rrimó
que siempre duenas amó;
mas siempre ouo cryança
en Alemania y en Fra[n]çia,
moró mucho en Lombardia
pora [a]prender cortesia.»

El artificio del poema es el siguiente: el escolar, después de yantar, entró en un huerto y allí vió un manzanar, entre cuyas ramas divisó un vaso de plata, lleno de fino y bermejo vino; en la copa del manzanar había otro vaso, lleno de cristalina y frigidísima agua. El primer vaso habíalo puesto allí la señora del huerto, para dar de beber a su amigo. Ve venir el escolar a una doncella, que va cogiendo flores y cantando de amor; su amante es precisamente el poeta, que la saluda y con quien celebra un breve coloquio. Vase la doncella, y el *clérigo* permanece en el huerto, por donde ve llegar una blanca paloma que se posa sobre el árbol y que después se mete en el vaso más alto, haciendo caer el agua sobre el vino. Esto provoca la indignación del último, que maldice entonces al intruso elemento, entablándose, hasta el final de la composición, un altercado entre el vino y el agua, en el que ambos se reprochan sus malos efectos y cualidades. Los denuestos, que, como se ve, constituyen un episodio de la *Razón*, recuerdan el *Débat du vin et de l'eau*, que a su vez corresponde a un *Certamen vini et aquae*.

La *Disputa de Elena y María* (1) es una probable adaptación de modelos franceses, escrita en metro predominantemente octosílabo y redactada en lenguaje leonés a fines del siglo XIII. Responde al tradicional

ediciones de Menéndez y Pelayo, Monaci, Gorra y la Sra. Michaëlis de Vasconcellos. El ms. se conserva en la Nacional de París, núm. 3.576. Véase nuestra edición, en la: *Antología de poetas de los siglos XIII al XV*; Madrid, Ruiz Hermanos; 1917; pág. 3 y siguientes.

Th. Wright, en su citado libro (*The latin poems*, &.ª, págs. 87, 299 y 306), publica el *Goliae Dialogus inter aquam et vinum, La Desputoison du Vin et de l'laue* (siglo XIII) y un romance castellano, del siglo XVIII, «en que se refiere el pleyto y público desafío que tuvo el Agua con el Vino», y empieza:

«En tiempo del rey Perico, año de Maricastaña,
quando andaba por el mundo Don Quixote de la Mancha.»

(1) Publicada por R. Menéndez Pidal en la *Revista de Filología española;* tomo I, cuad. 1.º (Madrid, 1914).—Véase, para la historia del *Debate*, a partir del poema *Phillis et Flora* y del *Jugement d'Amour*, el libro de Edmond Faral. *Recherches sur les sources latines des Contes et Romans courtois du Moyen Age*; Paris, 1913; págs. 191-303.

tema del debate entre el *defensor* y el *orador*, el *caballero* y el *clérigo*. Elena defiende al caballero, burlándose del clérigo, el cual

«Bien cura su panza
que lo non fierga la lança»,

y sosteniendo

«que mas val un beso de infançon
que çinco de abadón.»

María loa a su amigo el clérigo, que

«tien buenos çelleros
de plata e de dineros;
viste lo que quier,
se quier manton, se quier piel»;

mientras que el caballero

«come mal e jaze mal
de noche en su ostal;
. . . . . .
el freno e el albardon
dalo al su rrapagon
que lo vaya vender
e enpenar pora comer.»

Acuerdan ambas que dirima su contienda el rey Oriol (oropéndola), quedando, la que resulte vencida, vasalla de la otra. Falta el final de la *Disputa*.

Los monólogos de *charlatanes*, los *jocx partitz*, las *tensós*, de que hay ejemplos en la literatura provenzal [1], y otras composiciones análogas (como el *Debate de Alegría y del Triste Amante*, inserto en el *Cancio-*

[1] Y en la catalana, donde, entre otros, hay dos curiosos ejemplos de estos debates: el *Debat entre Honor e Delit* (1365?) y la *Questió sobre lo depertiment de l'estiu e de l'ivern* de Jacme March. En la *Questió* intervienen March y el vizconde de Rocaberti, y sentencia el rey don Pedro IV. Véase, sobre esas dos obras, el libro de Amédée Pagès: *Auzias March et ses prédécesseurs* (Paris, 1912; págs. 137-142; fascículo 194 de la *Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes*). Recuérdese también el *Debat entre ls ulls, el cor e l pensament*, de Iordi de Sant-Iordi (*Obres poetiques*, ed. Massó; Barcelona, 1902; pág. 14), relacionado con la *Disputatio inter Cor et Oculum*.

En la *tenson* o debate, los dos interlocutores dialogan libremente sobre un asunto; en los *jocx partitz*, el primer interlocutor propone al segundo dos soluciones contrarias, comprometiéndose a defender la que el otro no acepte.

nero de Nicolás D'Herberay) (¹), son piezas en cuyo recitado tuvieron ocasión los juglares de demostrar talentos dramáticos, y por tal razón deben figurar en la historia de los orígenes del Teatro.

No habiendo teatros, ni obras dramáticas al estilo clásico, pero subsistiendo la afición a los espectáculos imitativos, el juglar procuró satisfacerla, y fué a veces, en calles y plazas públicas, un verdadero actor, que representaba monólogos teatrales, en tierras cristianas y musulmanas. El Sr. Ribera, en un interesante trabajo (²), pone como ejemplo de éstos monólogos un *zéjel* del *Cancionero* de Abencuzmán, ilustrándolo con ingeniosas acotaciones, algunas de las cuales reproduciré, para dar idea de lo que fueron aquellas diversiones:

«Estamos en una plazuela de Córdoba, a la caida de la tarde de un día primaveral del año 1130..... Arrimados a una pared se han puesto en fila varios músicos: un flautista joven, engalanado con traje muy vistoso; un viejo terne, que maneja el adufe; un tamborilero y una muchacha, sin pudor, que repica las castañuelas. Delante de éstos, erguido y con más elegantes y ricos trapos, está el director y jefe: el cantor solista..... El tambor comienza a marcar el ritmo..... el adufe y las castañuelas se unen, señalando otros matices..... La flauta inicia la melodía, y de pronto el cantor..... lanza el estribillo:

«Que beba la hermosa y me dé a beber,
Sin centinela ni polizonte que nos espie.
Así es más bonito.

(Los músicos y parte del público que conoce la canción, repiten alborotadamente el mismo estribillo. Luego, un momento de silencio en que los músicos ponen sordina a los instrumentos; por fin, el solista, con ademán dramático y serio, empieza a cantar la)

(¹) *Apud* Gallardo, *Ensayo*, I, 523.—La costumbre literaria de las *Disputas*, se mantenía en el siglo XVI. Recuérdese, por ejemplo, el *Proces, o Disputa de vídues & donzélles, ordenat per los magnífichs mossen Jaume Ciurana, generós, e mestre Lluis Joan Valentí, doctor en Medicina, ab una sentencia ordenada per l'honorable e discrét Andreu Martí Pineda, notari* (1561; véase la reimpresión de Barcelona, 1905; de *La Académica)*.

(²) *Discurso* leído ante la Real Academia Española el 26 de mayo de 1912; pág. 64 y sigs.

ESTROFA 1.ª

(mientras la muchacha que repica las castañuelas se balancea descocadamente.)

¡Cuán deliciosa noche se pasaría acariciándonos con besos y abrazos!

(Dirigiéndose a su amada, como si estuviese presente, o dirigiéndose a la muchacha que baila, le dice en tono muy zalamero, haciendo como quien la soba:)

—¿Adónde vas? ¿Por qué estás inquieta?

(Con ademán de abrazarla:)

¡No te muevas! ¡Cede tus gracias al amante!

(Se conoce que ella ha esquivado las caricias. El hombre, viendo el fracaso, se dirige al público y dice:)

Quien haya estado en situación tan violenta como la mía, que considere!

(Levantando los brazos al cielo y en ademán suplicante:)

¡Si es poco lo que pretendo!
Y..... no lo consigo.

(Al pronunciar las últimas palabras, da con el pié un rabioso golpe en el suelo, y el público se ríe, al propio tiempo que palmotea, ayudando a cantar el estribillo. Entretanto la muchacha baila desenfrenadamente.)

....
....»

El juglar representaba a veces, en estos monólogos, papeles diferentes, cambiando de traje en ocasiones, y variando la mímica y las inflexiones de la voz. Tratábase, por consiguiente, de verdaderos *Frégolis* de la Edad Media, que, no por carecer de escenario y de compañeros, dejaban de ser legítimos actores. En rigor, ¿qué otra cosa fué el *bululú* pintado por Agustín de Rojas en el libro I de su *Viaje entretenido*, sino un juglar de la especie de los anteriores? «El *bululú*—dice—es un representante solo, que camina a pié y pasa su camino, entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa, que junte al barbero y sacristán y se la dirá, porque le den alguna cosa para pasar adelante. Júntanse éstos, y él súbese sobre una arca y dice: «ahora sale la dama, y dice esto y esto», y va representando, y el cura pidiendo limosna en un sombrero, y junta cuatro o cinco cuartos, algún pedazo de pan, y escudilla de caldo que le da el cura, y con esto sigue su estrella y prosigue su camino hasta que halla remedio.»

C) En las fiestas y diversiones populares, hay asímismo elementos dramáticos que conviene recordar. No aparecen claramente éstos en fiestas como la verbena de San Juan, practicada hoy con singulares ritos

en Galicia (¹), ni en las *marzas* de la Montaña (²), ni en los *mayos* de Castilla; pero sí en otras, como la *danza prima* asturiana, conocida probablemente desde tiempos anteriores a la dominación romana. En la danza prima, «un hombre y una mujer, los más ancianos por lo regular, guían la danza diciendo en concertado son alguno de los romances proverbiales (*buen número de los cuales tiene forma dialogada*), cuya tonada es harto parecida al canto litúrgico; y a cada dos de los versos que repiten, exclama el coro una de estas diferentes invocaciones religiosas al tenor del asonante: *¡Válgame el Señor San Pedro! ¡Nuestra Señora me valga! ¡Válgame Nuestra Señora la bendita Madalena!*, etc.» (³)

Las más típicas y arcáicas de esas fiestas, tienen relación con la entrada y salida de las estaciones. Tal acontece igualmente con algunos cantos medievales de carácter lírico, como las *pastorelas*, que, en opinión de Gastón París y de Jeanroy, son en realidad cantos de Mayo.

Las *leys d'amors* provenzales (siglo XIV) definen la pastorela, diciendo que «es us dictatz que pot haver .VI. o .VIII. o .X. coblas o mays, so es, aytantas cum sera vist al dictaire, mas que no passe lo nombre de trenta. E deu tractar d' esquern, por donar solas..... Pastorela requier tostemps noel so e plazen e gay, no pero ta lonc cum vers o chansos; ans deu haver so un petit cursori e viacier. E d'aquesta pagela son vaquieras, vergieras, porquieras, auquieras, cabrieras, ortolanas, monias, et enayssi de las autras lors semblans.» (⁴)

En este concepto, algunas de las *cánticas de serrana* del Arcipreste de Hita, deben pasar por rústicas y deliciosas *pastorelas*, en cuyo recitado, un juglar podría, aprovechando el diálogo que casi todas contienen, desempeñar un papel de actor dramático multiforme.

D) Si los clérigos se hacían juglares y *goliardos*; si era preciso prohibirles que anduviesen mezclados con *sotaderas* y juglaresas; si su afición al Teatro les llevó a componer las comedias elegiacas y *horacianas*, natural es que utilizasen el escenario eclesiástico para escribir obras de carácter sagrado, que primero representaban ellos mismos, y después, actores asalariados. Léjos, pues, de nacer el Teatro profano del sagrado, significa éste una evolución de aquél, aun cuando su desenvolvi-

(¹) J. Rodríguez López: *Supersticiones de Galicia;* Madrid, 1910; pág. 134 y sigs.
(²) *Cantos de la Montaña;* Madrid, 1901; pág. 69 y sigs.
(³) Juan Menéndez Pidal: *Poesía popular. Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos*, &.ª, Madrid, 1885; pág. 66 y sigs.
(⁴) Karl Bartsch: *Chrestomathie Provençale;* 6.ª ed.; Marburg, 1904; pág. 406.

miento, a partir del siglo XII, fuera más próspero, hasta la época del Renacimiento, que el del primero.

La obra dramática más antigua, de carácter sagrado, que registra la historia de la literatura española, es el *Auto de los Reyes Magos*, conservado en un manuscrito, incompleto, de principios del siglo XIII ([1]). Los tres reyes *estrelleros*, Gaspar, Melchor y Baltasar, averiguan., por las señales del cielo, que

«nacido es el Criador
de todas las gentes maior»;

pónense de acuerdo para ir a rogar a Cristo, y a ofrecerle oro, mirra e incienso; visitan después a Herodes, y le comunican sus propósitos; Herodes llama a sus sabios, para saber de ellos si en efecto es nacido el Hombre que los tres reyes le han dicho; los sabios (rabinos) discuten: uno de ellos declara no hallar nada de eso en las Escrituras; otro increpa al anterior y le recuerda las profecías de Jeremías; y en este punto acaba el texto que poseemos. Consta de 147 versos, y es lo probable que la obra completa tuviese el doble.

Evidentemente, no es el *Auto de los Reyes Magos* la primera obra de su género que se compuso en castellano. Aunque la versificación sea irregular y tosca, la intriga sencillísima, y el movimiento dramático muy escaso, hay en el diálogo demasiada soltura para que hayamos de suponer que la literatura española se ensayaba por primera vez, con él, en el orden teatral ([2]). De todos modos, es el drama más antiguo de que por ahora podemos dar noticia en España. Responde, además, a uno de los temas más constantes de nuestra literatura dramática hasta fines del

([1]) Ms. Hh-115 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Véase la citada edición de R. Menéndez Pidal (Madrid,'1900). Antes, hubo otras de Ríos, Lidforss, Hartmann, Baist, Keller, Monaci, E. de la Barra, y Gorra.

([2]) Los nombres de los Reyes Magos constan ya en el *Cantar de Mio Cid* (escrito hacia 1140), al verso 337. Créese, sin embargo, que esos nombres no se divulgaron hasta fines del siglo XII, por medio de una interpolación hecha a la *Historia escolástica* de Pedro Comestor (1178). Vid. R. Menéndez Pidal: *Cantar de Mio Cid;* I, Madrid, 1908 (pág. 25); y G. Bertoni: *Il Cantare del Cid;* Bari, 1912 (pág. 152). Pero ya se hallan mencionados tales nombres en una crónica, quizá del siglo VI (Mommsen, *Chronica Minora*, I; Berlín, 1892, pág. 272), conocida desde los tiempos de Escaligero con el título de *Excerpta Barbari*. Jacoby (Pauly-Wissowa *Real-Encyclop.* VI; Stuttgart: 1909, col. 1567) supone que los *Excerpta* son del siglo IV. Por lo que respecta a escenas escultóricas de la Adoración de los Reyes, en España, véase el estudio de D. Vicente de la Fuente: *La iconografía mariana en España* (Madrid, 1889; pág. 11; cita relieves de Compostela y Burgos [siglos X al XIII]; el arca de las reliquias de la Cámara Santa de Oviedo, chapeada con placas de plata, costeadas por Alfonso VI; el tímpano de la capilla la Corticela, en Compostela; San Félix de Lovio; y el sepulcro de doña Berenguela, en las Huelgas de Burgos).

siglo XV. Es lo probable que se representase, y que lo fuera en el templo (quizá en la misma catedral de Toledo, de donde procede el manuscrito único que hoy poseemos). «El *Misterio* español—resume el señor Fitzmaurice-Kelly ([1])—procede de uno de los oficios latinos celebrados en Limoges, Rouen, Nevers, Compiègne y Orléans, cuyo asunto es la leyenda de los tres reyes Magos, leyenda que a su vez es un eco de piadosas tradiciones, parte orales y parte amplificación del apócrifo *Protevangelium Iacobi Minoris* y de la *Historia de Nativitate Mariae et de infantia Salvatoris* ([2]). Estos dramas litúrgicos franco-latinos, compuestos durante los siglos XI y XII, y mencionados anteriormente por el orden de su probable redacción, fueron traidos a España por los benedictinos de Cluny, y de la misma suerte que cada nueva redacción representa una modificación de la precedente, así en la obra española aparecen desarrollados los primeros modelos. En la refundición de Limoges no hay acción; el diálogo, sumamente rudimentario, no estriba sino en la declamación de frases litúrgicas por diferentes personajes. En los oficios de Rouen, el número de actores aumenta, y se menciona a Herodes, aunque éste no toma parte en la representación. Todavía, en una nueva redacción de la obra, se hace salir a escena a los pastores.... Su filiación se comprueba por la circunstancia de incluir en la obra tres versos de Virgilio (*Aeneid.* VIII, 112-114), citados también por el redactor de los oficios de Orléans.» ([3])

Con todo esto, ni el minúsculo *Oficio* de Limoges, ni el de Rouen, ni los *Misterios* de Orléans y de Munich ([4]), pueden considerarse como originales del *Auto* castellano, que no corresponde literalmente con ninguno de ellos. El *Auto* tiene mayor apariencia dramática que cualquiera de las cuatro piezas latinas antes indicadas, y sus personajes razonan mucho más extensamente que los de estas últimas. Bien puede tratarse,

([1]) *Historia de la literatura española;* trad. del inglés por A. Bonilla; Madrid, sin a. (1901); págs. 71-72.

([2]) El primero, escrito en griego; el segundo, en latín. Véanse ambos textos en la colección de Hemmer y Lejay: *Evangiles apocryphes,* I (trad. Ch. Michel et P. Peeters); París, Picard, 1911; págs. 43 y 109.

([3]) El Profesor Aurelio M. Espinosa *(Notes on the Versification of «El Misterio de los Reyes Magos»*, en *Romanic Review,* VI, 4, año 1915), halla en el Misterio tres principales clases de metros: el eneasílabo, el heptasílabo y el alejandrino, además del octosílabo, el hexasílabo, el pentasílabo y el tetrasílabo. Es sorprendente el raro uso del octosílabo. Encuentra el Sr. Espinosa todos los géneros de versos del *Misterio* en el *misterio* latino-francés del siglo XII: *Suscitatio Lazari.*

([4]) Publicados en el excelente libro de Édélestand du Méril: *Origines latines du Théâtre moderne;* Paris, 1849; pág. 151 y sigs.

por consiguiente, de una obra original, aparte de la fuente común señalada (el *Protevangelium Iacobi Minoris* y la *Historia de Nativitate Mariae et de infantia Salvatoris*), y quizá de alguna liturgia universal de las iglesias de Occidente, que tomaron de las de Oriente la celebración de la fiesta de la Epifanía, a partir de la segunda mitad del siglo IV. Hay además en el texto castellano algunos pensamientos que no se hallan en los otros, y que parecen ser de abolengo español. Así leemos en él:

«[MELCHIOR.] ¿Cumo podremos prouar si es homne mortal,
o si es rei de terra o si es celestrial?
[BALTASAR.] ¿Queredes bine saber cumo lo sabremos?
Oro, mir[r]a i acenso a el ofrecremos:
si fure rei de terra, el oro quer[r]a;
si fure homne mortal, la mir[r]a tomara;
si rei celestrial, estos dos dexara,
tomara el encenso, quel pertenecera.»

Esta *prueba* no se menciona en los evangelios apócrifos, ni en los *Misterios* similares citados, pero sí en el *Hymnus Epiphaniae* de nuestro Prudencio (348?-405?), algunas de cuyas estrofas fueron incorporadas al Breviario romano:

«Videre quod postquam Magi,
Eoa promunt munera,
stratique votis offerunt
thus, myrram et aurum regium.
. . . . . .
Regem Deumque annuntiant
thesaurus et fragrans odor
thuris Sabaei: ac myrrheus
pulvis sepulcrum praedocet.»

(Después de verle los Magos, sacan los presentes orientales, y le ofrecen, de rodillas, el incienso, la mirra y el regio oro..... el oro anuncia al rey; el fragante aroma del sabeo incienso, al Dios; y el polvo mírreo, muestra la ceniza de la tumba.)

Había, y sigue habiendo, en las ceremonias de la Iglesia católica, especialmente en los oficios de Semana Santa, una parte que puede revestir con gran facilidad carácter teatral. Natural es que los clérigos, en su deseo de aumentar el interés popular por tales actos, acentuasen ese carácter dramático, como realmente sucedió. Por otra parte, varias fiestas eclesiásticas dieron motivo a extralimitaciones análogas: tal ocurrió en Francia con la de San Estéban, patrono de los diáconos. Así se introdujo en ellas el elemento profano, que ya tenía representación, harto subida de color a veces, en los adornos de las sillerías de coro,

de los porches góticos y de los manuscritos litúrgicos. Las *lectiones* latinas *cum farsis*, o sea con rellenos o interpolaciones en lengua vulgar, abundan desde el siglo XIII, y el Concilio de Trèves de 1227 hubo de disponer que los sacerdotes «non permittant trutannos et alios vagos scolares aut goliardos cantare versus super Sanctus et Agnus Dei in missis», por razón de los escándalos que se originaban, escándalos que llegaban a su colmo con motivo de la «fête des fous» y del nombramiento del «episcopus puerorum», orgía carnavalesca en que los clérigos, disfrazados, hacían pantomimas, decían una misa burlesca en hábitos seglares, bailaban y cantaban en el coro descompuestamente, y se paseaban por la ciudad en carros, gritando bufonadas y obscenidades. Esta farsa existió también en España, y buena prueba de ello es lo que dice don Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana, o española* (Madrid, 1611), al tratar del llamado *Obispillo:* «antiguamente, en las yglesias catredales, en memoria de la santa eleccion que se hizo de san Nicolas, obispo de Myra, era vn infante de coro que, con solenidad, colocandole en medio de la yglesia en vn cadahalso, baxaua de lo alto de las bouedas vna nuue, y, parando en medio del camino, se abria. Quedauan vnos Angeles que traian la mitra y baxauan hasta ponersela en la cabeça, subiendo luego por la misma orden que auian venido. *Esto vino a ser ocasión de algunas licencias*, porque hasta el día de los Inocentes tenia cierta jurisdicion, y los prebendados tomauan oficios seglares, como alguaziles, porquerones, perreros y barrenderos Esto, a Dios gracias, se ha quitado totalmente.» En efecto, la costumbre subsistía a mediados del siglo XVI, y el concilio provincial de Toledo, celebrado el año 1565, hubo de disponer, en un cánon curiosísimo (el XXI), que «en las catedrales y colegiatas se proscriba el torpe abuso de la elección fingida y pueril de obispillo; que *suele hacerse* en algunas solemnidades del año *(quae certis anni solemnitatibus fieri solet)*»; prohibiendo, además, que el día de Inocentes se den en público, dentro de la Iglesia, como se acostumbraba *(consuevere)*, juegos escénicos; que los ordenados de mayores o beneficiados, «en ningún lugar y tiempo se dejen ver vestidos de máscara, ni representen en espectáculos ni juegos»; y que, en adelante, no tengan lugar dentro de la misma iglesia, ni mientras se celebran los divinos oficios, espectáculos, juegos, ni danzas *(spectacula, ludi, choreae)* [1].

[1] Tejada y Ramiro: *Colección de cánones, &.ª*, V, 237. Sobre el *Obispillo* (Bisbató) catalán, conocido ya en Lérida y Gerona en el siglo XV, véase Milá *(Obras*, VI, 213

Ya mucho antes, el Concilio de Aranda (1473) declaró explícitamente, en su canon XIX, que, en la fiesta de la Natividad, y en las de San Estéban, San Juan, los Inocentes y en otros días festivos, y también en las solemnidades de las misas nuevas, mientras se celebraban los oficios divinos, se ejecutaban obras dramáticas (*ludi theatrales*), mascaradas (*larvae*), tarascadas (*monstra*), espectáculos (*spectacula*) y otras ficciones deshonestas, habiendo bullangas (*tumultuationes*), torpes cánticos (*turpia carmina*) y sermones burlescos (*derisorii sermones*) ([1]). Y el de Sevilla, del año 1512, prohibe, por los escándalos a que daban lugar, las *repraesentationes* que se celebraban en algunas iglesias y monasterios para conmemorar la Pasión, la Resurrección y la Natividad del Salvador ([2]).

Los sermones satíricos (de los que todavía hay un ejemplo en las *Obras* de Gil Vicente), las oraciones glosadas (por el estilo del *Nunc dimittis* de Fernando de Yánguas), las poesías en que lo humano y lo divino andan atrevidamente mezclados (como muchas que se leen en los

y sigs.), el cual asegura que la práctica subsiste, aunque muy modificada. En cuanto a las fiestas del Obispillo en Sevilla (donde fueron reguladas por el Deán y Cabildo, en unión del Arzobispo, en 1512, siguiendo en uso entre los estudiantes del Colegio de Maese Rodrigo hasta 1641), véase un ameno capítulo en el libro de D. José Sánchez Arjona: *El Teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII;* Madrid, 1887, pág. 3. También trata de esa fiesta, como de cosa *antigua*, el Dr. D. Bernardino de Sandoval, en su curioso *Tratado del officio ecclesiástico canónico* (Toledo, 1568, parte IV, cap. IX, página 117 y sigs.); la condena; pero sostiene que, en la festividad del Santísimo Sacramento, se pueden hacer representaciones de historias de la Sagrada Escritura, con tal de que no se mezclen cosas torpes. Véase también el *Discurso* leido en la Universidad de Sevilla, por D. Joaquín Hazañas y la Rúa (Sevilla, 1907; págs. 10 y 11). En 1583, Pedro de Padilla, entre las poesías de su *Romancero*, trae una carta en tercetos «a un maestro en artes a quien el día de San Nicolás auian hecho obispillo en la Vniuersidad de Alcalá». En el Discurso de D. Jerónimo López de Ayala, Conde de Cedillo: *Toledo en el siglo XVI* (Madrid, 1901; pág. 162 y sigs.) pueden verse curiosos pormenores acerca de la fiesta del Obispillo en la catedral toledana.

Mateo Alemán, en la parte segunda (lib. 3.º, cap. IV) del *Guzmán de Alfarache*, cita, refiriéndose a los estudiantes de Alcalá, la fiesta del Obispillo («¡oh dulce vida la de los estudiantes! Aquel hacer de obispillos, aquel dar trato a un novato.....»).

Sobre las fiestas «de los locos» y «del «asno», generalizadas desde el siglo XIV, véase el artículo de Heuser en el *Kirchenlexicon* de Wetzer y Welte (t. IV, 2.ª ed., página 1.405).

([1]) Tejada; ob. cit., V, 24.

([2]) Tejada; ob. cit., V, 87.

En el *Corvacho* del Arcipreste de Talavera (ed. Pérez Pastor, en la Sociedad de Bibliófilos Españoles; Madrid, 1901; pág. 165) se leen estas palabras, que prueban la continuidad de las fiestas teatrales religiosas: «quiero yr a los perdones; quiero yr a Sant Françisco; quiero yr a misa a Santo Domingo; *representaçion fazen de la pasyon al Carmen.....*». El *Corvacho* fué escrito en 1438.

Cancioneros de los siglos XV y XVI, por ej. en el de Alvarez Gato y en el de Barbieri), las canciones *goliardescas*, como la de

«Ave, color vini clari,
Ave, sapor sine pari»,

que puso en música Juan Ponce (*Cancionero* de Barbieri), y otras análogas, representan la persistencia del elemento profano en la escena eclesiástica.

Decir, por consiguiente, con Cañete, que el drama vivió por mucho tiempo al abrigo (no *exclusivo*) de la Iglesia, es reconocer un hecho histórico; pero afirmar que «nació en el seno de la religión», es harto discutible. No hay que olvidar que, entre los *Carmina burana* (siglo XIII), se cuentan un *Ludus scenicus de nativitate Domini*, y un *Ludus paschalis, sive de passione Domini*. «En los siglos medios—escribía con razón Valera—el arte de la Poesía, y en particular el del Teatro, entraron en el Santuario, después de no corta y tenaz resistencia, porque venían a él como un resabio del paganismo.»

Aparte de cierta *Representación* de Gómez Manrique, de que hablaré más adelante, hay noticia de un *Misterio* representado en Zaragoza, la noche de Navidad de 1487, ante los Reyes Católicos, el infante don Juan y la infanta doña Isabel. En las cuentas de ese *Misterio*, descubiertas por Quadrado (1) en el Archivo de la Seo zaragozana, hay una partida que dice: «El tercer día de pascua, por desazer los cadalsos del *entremés* de los pastores para la fiesta de Inocentes, 6 s.»; por donde se ve que la palabra *entremés* tenía ya el sentido de representación dramática intermedia.

Las noticias que poseemos sobre las obras dramáticas de carácter sagrado en Valencia y Cataluña, son mucho más abundantes que las referentes a Castilla y Aragón. Así, en la iglesia de Gerona, por los años de 1380, se representaba el martirio de San Estéban en las segundas vísperas de Navidad; y, probablemente desde principios del siglo XIV, los beneficiados de la Catedral representaban, durante la procesión del Corpus, en las plazuelas de San Pedro y del Vi, el Sacrificio de Isaac, el Sueño y venta de José, y otros asuntos sagrados (2). En 1473, se resolvió que se hiciesen representaciones todos los domingos, excepto el de la fiesta de Santo Tomás de Aquino; y parece que siguieron haciéndose

(1) *Recuerdos y bellezas de España*; Aragón; 1846; pág. 266.
(2) *España Sagrada*, XLV, 24.

dose hasta bien entrado el siglo XVI.—En Mallorca, antes de 1442, había representaciones sagradas en la fiesta de la Caridad; y, en esa fecha, un consejero se quejó a los jurados, alegando que, en dicha fiesta «se acostumavan en temps passat fer..... diverses *entremeses* e representacions per las parroquias, devotas e honestas, que trahien lo poble a devoció; mes empero d'algun temps en sá quasi tots anys se fan per los caritaters de las parroquias, qui los demés son jovens, *entremeses de enamoraments, alcavotarias e altres actes desonests e reprobats*». En 1474 se trató, en la misma iglesia, de conservar la representación de la Resurrección, que se hacía en el oficio de maitines del día de Pascua.—Consta también que, en Tarragona, se representaban *entremeses*, el día de Santa Tecla, en el siglo XV.—El *Misterio* de *la Colometa*, de que hablaremos al tratar de Valencia, se representaba todavía en Lérida, el día de Pentecostés, el año 1518 (1).

Como forma de transición anterior a los *Misterios* considera Milá el *Mascarón*, obra conservada en códices de San Cucufate y de Ripoll (2). Es, en parte narrativa y en parte dialogada, interviniendo el demonio Mascarón, acusador del Hombre, la Vírgen como abogada y Cristo como juez. Pudo ser recitada por diferentes personas, y constituir, por lo tanto, una verdadera representación dramática. Para Milá, sin embargo, si se recitó en público, lo fué por un lector solo (3).

(1) Milá: *Orígenes del Teatro catalán* (en el tomo VI de las *Obras completas*); pág. 210 y sigs.

(2) Publicada por D. Próspero de Bofarull y Mascaró en el tomo XIII de la *Colección de Documentos inéditos del Archivo general de la Corona de Aragón* (págs. 107-117). El ms. es de últimos del siglo XIV o principios del XV. El *Masquarò* catalán figura en el *Inventario* de los libros de D.ª María de Aragón (septiembre de 1458). Vid. la ed. de Barcelona, 1907 (pág. 8).

Con el nombre de Mascarón se relaciona evidentemente el epíteto aplicado al diablo en el *Libre de Appollonio* (c. 14):

«Ouo ha ssosacar vn mal ssosacamiento;
mostrógelo el diablo, vn bestion *masoriento*.»

Sobre el diablo en el drama medieval, véase a E. J. Haslinghuis: *De duivel in het drama der Middeleeuwen;* Leiden, 1912.

(3) Ob. cit.; pág. 217.—El *Mascarón* catalán responde a un tema tradicional que se halla tratado en el *Merlijn* holandés, poema atribuído a Jacobo van Maerlant (1261?); y en dos versiones latinas, la una rotulada: *Processus iudiciarius*, y la otra: *Libellus procuratoris*. Comparados esos textos, parece el más antiguo de todos el catalán, traducido luego al francés, y de este idioma al holandés y al latín. La versión francesa se ha perdido. El diablo es llamado *Masceroen* en el texto holandés, y *Ascaron* y *Mascaron* en los latinos. Véase el importante estudio de J. P. Wikersham Crawford: *The catalan* Mascarón *and an Episode in Jacob van Maerlant's* Merlijn (The Modern Language Association of America, 1911).

Mayor carácter de Misterio ofrecen dos fragmentos descubiertos en Mallorca por D. José María Quadrado, y que pertenecen a la primera mitad del siglo XIV. Están escritos en pareados de nueve sílabas, con algunos octosílabos. Pudieran titularse, como propone Quadrado, *La conversión de la Magdalena*. En el primero de aquéllos, la Pecadora hace oración al Señor y quiere ungirle; Simón murmura, y Jesús le reprende, en los mismos términos que constan en el Evangelio. En el segundo, Judas, nuevo Edipo, refiere sus nefandos crímenes, en un relato inspirado probablemente en la *Legenda aurea* de Jacobo de Vorágine ([1]).

Establecida la solemnidad de la fiesta del Corpus por el Papa Urbano IV en 1263, celebróse en Barcelona la primera procesión de aquélla el año 1322. Hay noticia de *representaciones* barcelonesas que acompañaron a dicha fiesta en 1394. En un contrato, conservado en el Archivo del Ayuntamiento de Barcelona y cuya fecha es del viérnes, 20 de abril de 1453, se describe minuciosamente el decorado de tres *entremeses* que habrían de representarse y que se rotulaban respectivamente: *de la Creació del Mon, de Bellem (alias la Nativitat de Jhus. xpst.)*, y *de la Anunciació*. Consérvase, además, el orden de la procesión del Corpus en Barcelona en el siglo XV, y en él figuran numerosas *representacions*, que más bien eran *pasos*, como los de la actual Semana Santa, aunque formados por figuras animadas ([2]).

Más numerosas e interesantes aún son las noticias que poseemos acerca de las representaciones valencianas. En la catedral de la ciudad del Cid, durante los siglos XIV, XV y parte del XVI, se celebró con aparato extraordinario la *Representació de la gloriosa Nativitat de Jesucrist*, en la cual entraba la profecía de la Sibila ([3]), que estaba «apparellada en la trona vestida com a dona». También se celebraba, con el nombre de *la Palometa*, la representación de la venida del Espíritu Santo el día de la Pascua de Pentecostés, y el obispo D. Vidal de Blanes, a mediados del siglo XIV, hubo ya de prohibir los truenos que con ballestas hacía el pueblo arrojándolas contra el cimborio, por los daños que causaban en la obra, lo cual no impidió que, en 1467, una chispa prendiese fuego al retablo de plata del altar mayor, destruyéndolo completamente ([4]).

([1]) *Apud* Milá; pág. 315 y sigs.

([2]) Milá; ob. cit., págs. 366, 368, 369, 374 y sigs.

([3]) Sobre la Sibila, véase el artículo de Milá en sus citados *Orígenes* (pág. 294 y sigs.: *El canto de la Sibila en lengua de oc*). La Sibila sale también a escena en la farsa del *Juego de cañas* de Diego Sánchez de Badajoz.

([4]) Véase el bello libro de D. José Sanchís y Sivera: *La Catedral de Valencia* (Va-

Muy famoso es el *Misterio* del tránsito y Asunción de la Vírgen, que se representa en Elche y que algunos han creído pertenecer a la segunda mitad del siglo XIII o primera del XIV. La parte musical ofrece vestigios de notable antigüedad. La literaria, se funda en el antiguo relato, no canónico, *de Transitu Virginis*, y está escrita en variedad de metros, predominando el octosílabo en los trozos líricos. Respecto de su antigüedad, opina Milá, con Vidal y Valenciano, que «no puede ser posterior a 1492», por la intervención y conversión de los judíos que figuran en la obra; y que el idioma (catalán) «no se opone a que la obra fuese de principios del siglo XV». «La primera parte se ejecuta el día 14 de agosto después de las vísperas. Entra por la puerta principal el encargado de representar a María, y arrodillándose y levantándose sucesivamente, se lamenta de la pérdida del amado hijo y reverencia el huerto, la cruz y el sepulcro. Desciende y se abre un globo o granada (mangrana) y sale de él un ángel. Este dice a la Vírgen que el Unigénito le espera, y le entrega una palma que debe preceder a su entierro. Llega San Juan, a quien María encarga la palma, y los demás apóstoles, que se arrodillan y cantan a María, que muere. Baja un Araceli, que se lleva una imagen que figura el alma de Nuestra Señora.—La segunda parte se representa el día 15, fiesta de la Asunción. Figúrase el solemne entierro. Preséntase una turba de judíos que tratan de oponerse al entierro, pero que al fin se convierten. Baja de nuevo el Araceli a recibir el cuerpo de María, que entra en el cielo para ser coronada por la Trinidad Santísima. En tanto había entrado Santo Tomás, que, sorprendido y apesadumbrado, se excusa, diciendo que «las Indias le habían ocupado» ([1]). Actualmente, el *Misterio* se representa con arreglo a un cuaderno, llamado *Consueta*, fechado en 4 de

lencia, Vives Mora, 1909), pág. 461 y sigs.—Los *missatges* (pregoneros?), mencionados en 1340 (Sanchís, pág. 465), que actuaban de policías para contener al pueblo, los «homens salvatges que porten una barra per retenir la gent» en las representaciones de Barcelona, ¿no serían los *militi salvatge* de que habla el cap. VII de las *Constitutiones pacis et treugae* de D. Jaime el Conquistador (Tarragona, 1234)? De los *cavellers salvatjes* se habla en la Crónica de Muntaner (caps. 23, 296 y 297), dándose a entender que eran una especie de juglares.

([1]) Milá; pág. 218 y sigs. y 341.

Véanse también la lindísima edición: *Auto lírico religioso, en dos actos, representado todos los años en la iglesia parroquial de Santa María de Elche.....* (con una carta de F. Pedrell y un escrito de Adolfo Herrera). Madrid, Lacoste, 1905.—F. Pedrell: *La Festa d'Elche ou le drame liturgique espagnol.* Paris, 1906 (51 págs. en 8.°, con música). El artículo (en francés) de Pedrell, salió a luz en la revista: *Sammelbande der Internationalen Musick-Gesellschaft* de Leipzig (enero-marzo; 1901). En cuanto a la edición del Sr. Herrera, salió primeramente en el *Boletín* de la Sociedad Española de Excursiones del año 1896. Cons. también a R. Mitjana: *Discantes y contrapuntos.*

febrero de 1639. La primera parte parece ser la más antigua. Como autores de algunos de los trozos de la segunda parte, figuran el Canónigo Pérez (Juan Ginés; 1548-1601?), Ribera (Antonio de; primera mitad del siglo XVI) y Luis Vich.

Más antiguo que el *Misterio* de Elche parece ser otro drama litúrgico catalán que también trata del Tránsito y Asunción de la Vírgen: la *Representació* (1) *de la asumpció de Madona Santa Marta*, y cuya ejecución es mucho más complicada que la del *Misterio*. Los judíos se reunen en la aljama para tratar de la cremación del cuerpo de la Vírgen, a fin de impedir su pronosticada asunción. Aparece luego la misma Vírgen, rogando a su hijo, en una oración mucho más extensa que la del *Misterio* de Elche, que la lleve consigo. Jesús le envía un ángel, prometiéndole lo que desea. Llegan luego San Juan y los Apóstoles, asombrados de encontrarse ante la Vírgen:

«Barons, tan tost me maraveyl
daquest feyt tan gran e noveyl,
com Deu nos a çi portats
soptosament e ajustats.»

Saludan luego a la Vírgen, la colocan en un lecho, y lo rodean teniendo en las manos cirios encendidos. Ordena Lucifer al diablo Astarot que vea si puede atraerse el alma de la Vírgen cuando ésta muera. Astarot se resiste, y Lucifer manda a los demás demonios que metan en el infierno al rebelde y le den un buen vapuleo. La misma escena acontece con Barit y con Beemot, que se niegan a obedecer a su señor, pero Mascarón accede. Sin embargo, al acercarse los diablos a casa de la Vírgen, sale Jesucristo y les da golpes con la cruz, huyendo entonces aquéllos despavoridos. Jesús y los ángeles entonan un cántico, y entrando en el aposento donde yace la Vírgen, se lleva el primero su ánima. Los apóstoles trasladan al sepulcro el cuerpo de Santa María,

(1) Publicada por el presbítero D. Joan Pié en la *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa* (números de julio a octubre de 1898): *Autos sagramentals del sigle XIV*, título impropio, porque no se trata de verdaderos autos sacramentales, pues no tienen por objeto el misterio de la Eucaristía, ni el mencionado, ni el que rotula: *La empresa d'una Creuzada a la Terra Santa*. Hay edición aparte, publicada en Barcelona el año 1898. En el *Inventario* de los bienes muebles del rey D. Martín (septiembre de 1410), publicado por el Sr. Massó Torrents en la *Revue Hispanique* (t. XII, 1905, pág. 460), hallo este número, que quizá contenga alguna alusión al primero de los famosos *Autos:*

«344.—Item vn libre scrit en pergamins on es *l offici a la representacio de Madona Sancta Maria*..... Comensa lo dit libre: «ffons ortorum», e feneix: «protegamur aduersus».

cantando «*en so de pange lingua*», una cantilena a la que pertenecen los siguientes versos:

«Les muntanyes huy s'alegren que pugen per [pietat],
e les valls aço entenen complides d'omilitat,
e houelles qui conçeben ayels de simpliçitat.
Puyada es huy la terra dauant lo nostre senyor,
luyada es de la guerra daquest mon hon a dolor;
pasada es per art la serra hon es plena de dolçor.
Les pedres son conuertides en aygues de pietat,
e les roques son partides en fons on han caritat,
perque siran ben complides alt per gran feliçitat.»

Al llegar al sepulcro, los apóstoles se encuentran con los judíos armados, que pretenden apoderarse del cuerpo de la Vírgen; pero, al acercarse los segundos al féretro, quedan ciegos. San Pedro les dice que no recobrarán la vista mientras no crean en Jesús, Hijo de Dios; ellos creen, y sanan. Después, con toda pompa y aparato, el alma de la Vírgen asciende al Paraíso.

El texto de esta obra es indudablemente del siglo XIV. Consta en un libro donde estaban anotados los censos que algunos pueblos y varios particulares pagaban a la Señoría de Prades y Montral, provincia de Tarragona. En la primera página del libro se lee el borrador de una carta dirigida a la señora de Prades, y firmada por el *batle* del mismo pueblo, en 10 de marzo de 1420. La letra es idéntica a lo restante del manuscrito (1).

Con motivo de la festividad del Córpus, hubo en Valencia representaciones dramáticas, algunas de las cuales se conservan, aunque no en su forma primitiva. Consta que, desde 1435, se representaba un *Entremés del Paradis terrenal*, que en 1654 era aún una de las *rocas*, y que hoy se ejecuta delante de casas particulares, el día de la víspera del Corpus. Intervienen en él: Dios, Adán, Eva, la Serpiente, la Muerte y dos ángeles. Boix habla de un *Auto sacramental* (?) *de San Cristóbal*, que existía en 1449 y que fué publicado en el siglo XVIII, representándose hasta nuestros días. Son sus personajes: el Santo, Jesús, un ermitaño,

(1) Mi querido amigo D. Gabriel Llabrés ha dado cuenta, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (tomo V, 1901), de un manuscrito de *consuetas* catalanas representadas en las iglesias de Mallorca, y que parecen ser de mediados del siglo XVI, aun cuando algunas podrian pertenecer a época más remota. Una de ellas: *El descendimiento de la Cruz*, a juzgar por su título, debe de estar escrita en castellano, como sospecha Mr. Rouanet.

un Romero, una Romera y el Padre de los Romeros (1). Cítase también el *Misterio del rey Herodes o de la Degollá*, que se dice *traducido* (probablemente del castellano), y en el cual se trata de la adoración de de los Reyes Magos (citados ya en 1408), de la fuga de Egipto (representada en *rocas* por los años de 1517) y de la degollación de los Inocentes (a la que se alude en documento del año 1404) (2). Ninguno de los tres Misterios, tal como actualmente se conservan, es de gran antigüedad: el fondo puede datar del siglo XV; pero la forma es posterior. Repasando la importante colección de autos y farsas del siglo XVI, que se custodia en la Biblioteca Nacional de Madrid, obsérvase que los tres misterios citados tienen su correspondencia en textos castellanos de la mencionada centuria (3).

E) Hay noticias de ciertas representaciones seculares (sagradas o profanas) celebradas en España durante los últimos tiempos de la Edad Media.

D. Blas Nasarre, en su erudita, aunque estrafalaria disertación sobre las comedias de España, que precede a su edición de las *Ocho* de Cervantes (Madrid, 1749), cuenta que *Gonzalo* García de Santa María, cronista del rey de Aragón D. Fernando el Honesto, refiere cómo se representó en Zaragoza a los Reyes *una comedia, que compuso el famoso Don Enrique de Villena*, en la cual hacían su papel, personalizadas, la

(1) Milá (pág. 230) menciona también una comedia muy posterior, en tres jornadas, escrita en Mallorca, sobre «el Invicto Mártir de Cristo el glorios Cananeo San Cristofol», cuyo argumento expone.

(2) Consúltense:

V. Boix: *La procesión del Corpus de Valencia en 1667 y en la actualidad.—La procesión del Corpus en Valencia en el siglo XVIII* (trae los misterios de San Cristóbal y de Adán y Eva; el anterior folleto incluye el misterio del rey Herodes. Ambos fueron publicados por D. Rafael Blasco en *El Diario Mercantil* de Valencia de 1864 y 1865).—Manuel Carboneres: *Relación de la procesión del Corpus*, &.ª—Milá; ob. cit., pág. 221 y sigs.—M. Cañete: *El Misterio de Adan y Eva.* Auto a lo divino en lemosín, que viene representándose en Valencia desde el siglo XV. Precedido de un prólogo del traductor. Valencia, 1889.—Luis Lamarca: *El Teatro de Valencia desde su origen hasta nuestros dias;* Valencia, Ferrer de Orga, 1840.—H. Mérimée: *L'Art dramatique à Valencia, depuis les origines jusqu'au commencement du XVIIe siècle;* Toulouse, 1913.

(3) Milá (ob. cit.; pág. 231 y 348) cita dos *Milacres* de San Vicente Ferrer, referidos al año 1412, e impresos modernamente con los títulos de: *Conversió dels Chudios de la Sinagoga de Salamanca*, y de *El diable en la Venta.* Son obritas insignificantes, de redacción muy moderna.

La fiesta del Corpus se celebraba con gran aparato en Sevilla desde 1453, por lo menos, interviniendo en ella juglares (Vid. José Gestoso y Pérez: *Curiosidades antiguas sevillanas;* Serie 2.ª; Sevilla, 1910; pág. 93 y sigs.). Cons. también a J. de Chía: *La festividad del Corpus en Gerona.*

Justicia, la Verdad, la Paz y la Misericordia (1). En efecto, D. Enrique de Villena (1384-1434) asistió en Zaragoza, el año 1414, a la coronación de D. Fernando el de Antequera, y tomó parte en las solemnes fiestas allí celebradas, descritas por Alvar García de Santa María. Pero no se trató, en el caso citado, de una verdadera representación dramática, sino más bien de unos *momos*. Se construyó un castillo de madera, en cuyo torreón central había un niño, con atributos reales, representando al monarca. El torreón era el centro de un disco giratorio en el cual iban cuatro doncellas, que simbolizaban los cuatro pretendientes a la corona. Además, en los cuatro ángulos del castillo, había otras tantas torres ocupadas por sendas doncellas, que figuraban la Justicia, la Verdad, la Paz y la Misericordia, y que cantaban cada una «a Dios los loores del señor Rey e de la excelente fiesta». Las coplas de las doncellas bien pudieron ser obra de Villena, aunque el cronista no lo dice; y aun pudo ser suya también la traza, tan complicada y aparatosa como sus escritos, de la fiesta entera (2).

Muy interesante es, para la historia de nuestro Teatro, una de las composiciones que figuran en el *Cancionero* de Gómez Manrique (1412?-1491?), con el título de: «*Representaçion del Naçimiento de Nuestro Señor*, a instançia de Doña María Manrrique, Vicaria en el monesterio de Calabaçanos, hermana suya» (3). No solamente tiene carácter dramático, aunque muy rudimentario, sino que indudablemente se representó. En la primera escena, Josepe, el marido de la Vírgen, aparece quejoso de lo que considera como deshonra suya:

«¡O uiejo desuenturado!
Negra dicha fue la mia
en casarme con Maria,
por quien fuesse desonrrado.
Yo la veo bien preñada,
no se de quien, nin de quanto;
dizen que d'espir[i]tu santo,
mas yo desto non se nada.»

(1) Repítelo D. Luis Joseph Velazquez, en sus *Origenes de la Poesía Castellana*. Málaga, 1754; pág. 95.

(2) Comp. Jerónimo de Blancas: *Coronaciones de los serenissimos reyes de Aragón;* Zaragoza, 1641; VI.

Nasarre habla también (sin decir de dónde toma el dato, que parece muy dudoso) de cierta *comedia* representada en casa del conde de Ureña para obsequiar al infante don Fernando de Aragón con motivo de su desposorio con la infanta doña Isabel, hermana del rey Enrique IV de Castilla (1469).

(3) *Cancionero de Gómez Manrique.* Publícale con algunas notas D. Antonio Paz y Mélia; Madrid, 1885. (Dos tomos de la *Colección de escritores castellanos.)* T. I. pág. 198 y sigs.

La Vírgen endereza luego una oración a Dios, para que alumbre la ceguedad de José. En efecto, un ángel reprende a este último por su poco seso, y le descubre la pureza de la madre de Cristo. Nacido éste, la Gloriosa dirige nuevas preces a Dios hecho carne, y el ángel anuncia a los pastores el nacimiento del Salvador. Pastores, ángeles y arcángeles adoran al recién nacido, y en la última escena se le presentan al infante los instrumentos de su futuro martirio (el cáliz, el astelo (1) y la soga, los azotes, la corona, la cruz, los clavos y la lanza). Al final se canta una canción de cuna, al tono de: «Callad, fijo mio chiquito». «Es bastante original y delicadamente ingeniosa—dice el Sr. Paz y Mélia—la idea de presentar al niño Jesús, después de adorarle, y uno por uno, los tormentos de la Pasión; suponerle luego llorando al verlos, y terminar para acallarle con una candorosa poesía, cantada por todas las religiosas.»

En el mismo *Cancionero* (2) se lee: «Un breue tratado que fizo Gómez Manrique, a mandamiento de la muy yllustre señora ynfante doña Isabel, para vnos *momos* que su Excelencia fizo con los fados siguientes.» Estos momos hubieron de hacerse en Arévalo, a 14 de noviembre de 1467, con motivo de cumplir catorce años el príncipe don Alfonso, cuyo partido seguía Gómez Manrique. En ellos, nueve damas (entre ellas la misma infanta), cuyos nombres constan en la composición, ocho, cubiertas de «fermosas plumas», y la novena de «vedijas de blanchete» (3), representando las nueve Musas, bajan de «aquel ynabitable e santo monte de Elicon» y ofrecen al Príncipe, después de una salutación en prosa, llena de membranzas clásicas, los susodichos *fados* o pronósticos de buena ventura, augurándole unas dicha, otras justicia, y otras largueza, victoria, leales amores, gentileza, poderío, gloria, etc., en coplas de diez versos cada una. A pesar del buen agüero de las *fadas blancas*, el Príncipe falleció poco después (1468), con harto dolor de sus amigos, los cuales recordaron cierta predicción de D. Alfonso de Madrigal, quien había dicho que los astros amenazaban la vida del infante antes de cum-

(1) Columna. Díjose también *estelo*. (Véase la palabra, en el *Glosario* del tomo II de mis *Libros de Caballerías*; y los n.os 121 y 277 del *Cancionero* de Baena.)

(2) Tomo II, pág. 122.

(3) *Blanchete*, como sustantivo, significaba: «perrillo faldero» (V. mi edición del *Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres)*. Pero también significó una clase de paño; así, D. Alvaro de Zúñiga, en su testamento (1505), manda que se vista a cien pobres, «dando a cada uno diez varas de paño pardo, o *blanqueta*» (V. Paredes y Guillén: *Los Zúñigas, Señores de Plasencia;* Cáceres, 1909; pág. 94). Su derivación etimológica es completamente distinta en uno respecto del otro caso.

plir los quince años; pero que, si por favor del Todopoderoso, escapaba libre de aquel plazo, sería el príncipe más feliz de su siglo ([1]).

En la conocida *Relacion de los fechos del mui magnifico e mas virtuoso señor el Sr. D. Miguel Lucas, mui digno Condestable de Castilla*, que no es otra cosa sino un relato de fiestas y batallas, se habla repetidas veces de los *momos*, palabra que requiere alguna explicación. Lebrija, en su Diccionario castellano-latino (ed. de Salamanca, 1513), interpreta *Momo contrahazedor* por *Mimus*; y *Momo principal* por *Archimimus* y *Pantomimus*. El femenino era *moma*, que el mismo Lebrija traduce: *mima*.

El nombre de *momo* se aplicaba propiamente a la persona que hacía este papel, y secundariamente al género de representación. Según se desprende de la susodicha *Relación* del favorito de Enrique IV, los momos solían llevar *falsos visajes* o caretas ([2]), y su principal función era danzar y bailar ([3]) (generalmente por la noche, después de la cena) Así Diego de San Pedro, «criado del conde de Ureña», en su raro *Tractado de amores de Arnalte e Lucenda* (Burgos, 1491), hablando de unas fiestas, escribe: «Pues como la noche la priessa de los justadores en sosiego posiesse, cada vno por su parte se va a desarmar, y el rey con las damas se fue a su posada. E como la ora del *momear* llegada fuesse, saliendo los momos a la sala, cada vno con la dama que seruia comiença a dançar, e alli de mi desdicha me quexé..... e saqué vnas marcas de alegria en el manto bordadas, e la letra dezia en esta manera:

Este triste mas que hombre,
que muere porque no muere,
biuirá quanto biuiere
sin su nombre.» ([4])

Aunque, como hemos visto por las citas de los concilios, los *mimi* latinos debieron de perseverar, con variedad de formas, en la España

([1]) Alonso de Palencia: *Crónica de Enrique IV*; trad. Paz y Mélia; Madrid, 1904 y sigs.; t. I, pág. 140.

([2]) Ed. cit.; págs. 51 y 117.

Carátula o *carátura*, aunque significase a veces careta, no siempre se tomaba en este sentido. Fray Vicente Mazuelo, en su muy rara versión: *El Pelegrino de la vida humana* (Tolosa, 1490), escribe: «La carátula es el afeite.» Lebrija, en su *Vocabulario* hispano-latino, traduce, sin embargo, «caratula o carantoña» por «persona». En el *Baladro del sabio Merlín* (véase mi edición, pág. 153), *caratura* designa una señal supersticiosa.

([3]) Ed. cit.; págs. 56, 117, 165, 169 y 202.

([4]) Edición Foulché-Delbosc (reproduce la 2.ª de Burgos, 1522), en a *Revue Hispanique*, t. XXV; New-York, Paris, 1911; pág. 28 de la tirada aparte

medieval, no creo que la palabra *momo*, ni la costumbre que implicaba en el siglo XV, fuesen directamente una derivación clásica, sino una imitación del francés ([1]). Don Alonso de Cartagena (m. 1456), obispo de Burgos, en su versión del tratado *De Providentia* de Séneca, glosa de este modo un párrafo: «El juego que *nuevamente agora se usa de los momos*, aunque dentro dél esté onestat e maduretat e gravedad entera, pero escandalizase *quien ve fijosdalgo de estado con visages agenos*. E creo que non lo usarian si supiesen de qual vocablo latino desciende esta palabra *momo*, la qual puede descender de *momen*, o de *momentum*.» ([2])

Pero en la *Relación* de Miguel Lucas se habla también de *representaciones*, que, según todas las probabilidades, tenían carácter dramático. En la Pascua del año 1461 se hizo en Jaen en el palacio del Condestable, «la representacion de los tres Reyes magos» ([3]). En la Navidad del 1464 mandó el Condestable «que se hiciese *la historia* del nacimiento de nuestro Señor y Salvador Jesuchristo, y de los pastores en la dicha yglesia mayor a los maytines, segun a la fiesta e nacimiento de Dios nuestro Señor se requeria y se requiere» ([4]). Y, en la Pascua del mismo año, volvió a hacerse «la historia de quando los Reyes vinieron a adorar y dar sus presentes a nuestro señor Jesuchristo» ([5]).

Próximamente hacia la misma época, se introdujo también en Castilla la palabra *entremés*. Don Alonso de Cartagena, en su *Doctrinal de Caballeros* ([6]), al tratar de los casos en que, sin actos de guerra, los fijosdalgo usan las armas, cita «estos auctos que *agora nuevamente* aprendimos, que llaman *entremeses*».

Este vocablo está usado también en la *Relación* de Miguel Lúcas, en textos como el siguiente: «Y por quanto este dia recreció mucha plubia del cielo, ni se corrieron toros, ni se hicieron otras novedades,

([1]) En antiguo francés, *môme*r = disfrazarse. *Mômerie* (en alemán *mummen)* es explicada en los diccionarios franceses: «ancien divertissement dansé». En inglés se conoce asimismo el *mummer* = actor de momos, y la *mummery* = representación del momo.

([2]) Lib. II, cap. XIII.—El texto se ha atribuido también al Dr. Pedro Díaz de Toledo (m. 1499); pero no le hallo en sus Glosas a los *Proverbios* de Séneca.

([3]) Edición citada; pág. 42.

([4]) Ed. cit.; pág. 160.

([5]) Ed. cit.; pág. 168.

([6]) Lib. III; Prólogo. La 1.ª ed. es de Burgos, 1487.—Véanse otras citas en la *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, publicada en la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles;* tomo I; Madrid, 1911; pág. 55 y sigs.

salvo el danzar y baylar y cantar en cosante [1], *y otros entremeses* a tales fiestas anejos (año 1461).» [2]

Milá y Fontanals, en sus *Orígenes del Teatro catalán* [3], cita, como el más antiguo texto de esa región, donde se halla usado el nombre de *entremés*, «derivado al parecer—dice—de la lengua francesa y de la palabra *entremets*, es decir, entre platos», la relación de los obsequios hechos en Barcelona a la reina doña Sibila, cuando don Pedro la coronó en 1381, relación contenida en el *Dietario* de la ciudad. Tiene allí aplicación el vocablo a un manjar (*un bell pagó* = un hermoso pavón), aunque adornado de una manera especial y destinado a un uso caballeresco. Consta igualmente que, en las fiestas celebradas en Valencia en 1414, con motivo de la entrada de Fernando I, se dispuso que se hiciesen cuatro «entramesos» nuevos, que, por lo visto, eran semejantes a los carros o *rocas* que aún se usan, y sobre los cuales se cantaban algunas coplas. [4]

En la *Crónica* de don Juan II (año 1440, capítulo XIV), al describirse la suntuosa recepción que hizo en Briviesca el Conde de Haro a la princesa doña Blanca, hija del rey don Juan de Navarra, y a la reina su madre, se lee: «e allí les fue fecho muy solemne recebimiento por todos los de la villa, sacando cada oficio su pendon *e su entremes* lo mejor que pudieron, con grandes danzas e muy gran gozo y alegría».

Por otra parte, es muy curioso que Lebrija, en su *Vocabulario* hispano-latino [5], no dé otra significación de *entremés* que la siguiente:

(1) «Cantar de los que usaban en plazas y *cosos*», dice Gayangos; pero no me parece fundada la explicación, pues en Rodrigo Cota *(Diálogo entrel Amor y vn Viejo)* se lee la forma «corsaute», que nada tiene que ver con el *coso*, y que es, sin duda, la buena lección del vocablo, porque Antón de Montoro, el *Ropero*, en sus coplas a un portugués, insertas en el *Cancionero de obras de burlas* (ed. Usoz, pág. 115), habla también de:

«tañedor de burleta
o cantador de corsaute»,

palabra esta última que rima con *faraute*. A juzgar por las palabras del *Ropero*, el cantador de corsaute iba «vestido de muchas colores», como Arlequín.

(2) Ed. cit.; págs. 55 y 56. Véanse otras citas en las págs. 26 y 65.

(3) *Obras;* t. VI, pág. 235.

(4) Lamarca (pág. 10) opina que los *entramesos* eran lo que hoy se llaman *rocas* o carros; pero añade: «consta también que sobre dichos carros se representaban algunos pasos o misterios, pues en deliberación de 7 de Marzo de 1415 se mandaron pagar treinta florines a Mosen Juan Sist, presbítero, *per trobar é ordenar les cobles é cantilenes ques cantaren en los entramesos de la festivitad de la entrada del Sor. Rey, Reyna é Primogenit;* e igual suma a Juan Pérez de Pastrana, *per haber de arreglar é donar el só á les dites cantilenes é haber fadrins que les cantasen é ferlos ordenar.*»

(5) La 1.ª edición debió de ser de 1495, año en que Lebrija declara haberlo terminado y lo dedica a D. Juan de Zúñiga (Vid. Méndez: *Tipografía Española;* págs. 118

«Entremes de la Tarasca = *Manducus, i.*» El *Manducus* (mencionado por Plauto en el verso 443 del *Rudens*) era, entre los romanos, una figura grotesca que solía preceder a todas las pompas y triunfos, y que abría una gran boca, rechinando los dientes con temeroso ruido. Sabido es que la Tarasca, entre nosotros, era, según Covarrubias (y todavía puede comprobarse su afirmación en la catedral de Toledo, donde la Tarasca se conserva), «una sierpe contrahecha que suelen sacar en algunas fiestas de regocijo».

A mediados del siglo XVI, *entremés* viene a ser ya lo que fué en la siguiente centuria, es decir, «una comedia breve, en la cual los autores se burlan ingeniosamente» (1). Así Cristóbal de Villalón, en el canto VI de *El Crotalón*, escrito por los años de 1550, habla de cierta fiesta en la que «se representó una comedia de amor con muchos y muy agraçiados *entremeses*, agudezas, invenciones y donayres de grande ingenio». Este mismo sentido, y no el de «descanso o intermedio en la representación para dar lugar a que salgan nuevos actores», tiene el vocablo *entremés* en el *Auto de los desposorios de Moysén*, atribuído sin gran fundamento a Lope de Rueda.

Nótese, por último, que *entremés* procede del francés *entremets*, que Du Cange relaciona con *intromeysium* o *intromissum*, el primero de los cuales es un manjar que acompaña al «primum ferculum», y el segundo «medium seu tertium convivii ferculum».

Pasó, por consiguiente, la palabra *entremés* por las siguientes etapas:

1.ª Significó originariamente un manjar que acompañaba a otros en los festines;

y 297. La corrección puesta en la nota de la pág. 118 es inoportuna). Después, el mismo Lebrija publicó en Salamanca, el año 1513, otra edición, dedicada a Miguel Almazan y fechada en las Kalendas de abril de dicho año. Poseo ejemplar de esta rarísima edición, que no hallo mencionada por nadie, y allí consta el texto que cito.

(1) Definición dada por el Padre José Alcázar (*Apud* Gallardo, I, col. 116), el cual escribe también: «*Mimo* era una acción ridícula que reprendía las acciones de los otros y sus costumbres..... Parece que era lo que se dice hoy *entremes*.»

D. Francisco Antonio de Bances Candamo, hacia 1690, en su *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos* (ms. en la Bibl. Nac., publicado con supresiones en la *Revista de Archivos* de 1901-1902), habla de ciertos juegos, análogos a las representaciones mímicas, de que usan los mozos y mozas «cuando en los lugares del reino de Sevilla se juntan a sus solaces». Era un teatro improvisado, a modo de entremeses en prosa, «habiéndolos ellos (*los mozos*) primero conferido entre sí, y diciendo lo que ha de hacer a cada uno de ellos aquel que sabe el juego». Cita luego dos de estos «cuentos dialógicos», uno de los cuales vió en Osuna. Nada de extraño tendría que estas improvisaciones fuesen reminiscencias de los juegos romanos.

2.ª Aplicóse luego, en España, a todo género de diversiones menores (juegos de armas, danzas, bailes, etc); (1)

3.ª Llamóse así también, una figura destinada a ser llevada en fiestas y procesiones, como las que hoy llamamos *pasos* de Semana Santa;

4.ª La presentación de esa figura, llegó a ser acompañada de cantos y danzas;

5.ª Por último, la representación se hizo independiente de las figuras, y dióse el nombre de *entremés* a toda pieza corta, de carácter cómico, destinada a representarse al principio, al final, o entremedias de las jornadas de una obra dramática más extensa. Acababa generalmente, como es de ver en los del siglo XVII, con canto y baile. (2)

En rigor, la obra dramática más antigua, de carácter profano, que registra la historia de la literatura española, es una tragedia de Micer Domingo Mascó, vicecanciller y consejero de don Juan I, rotulada: *L'Hom enamorat e la fembra satisfeta.* Se representó en el Palacio real de Valencia, en abril de 1394, y parece que aludía a los amores del rey con la dama llamada *la Carrosa.* Milá (3) sospecha que sean una misma obra esta *tragedia* (hoy perdida) y ciertas *Regles de Amor i (e) Parlament*

(1) Todavía tuvo otra significación más general. El anónimo comentarista de las *Coplas* de Mingo Revulgo, a fines del siglo XV, escribe que *entremeses* son «cosas que pasan entre medias, por el tiempo ser tal y de tal disposición». (Gallardo, I, col. 836.)

(2) No falta quien ha visto en el entremés una evolución del antiguo *coro.* Formalmente puede parecer así; pero en el fondo su función es por completo distinta, porque el entremés nada tiene que ver con la obra en que se intercala, y el coro sí.

Para el Dr. Alonso López Pinciano *(Filosofía antigua poética*; epíst. VIII), la tragedia clásica tuvo también entremeses: «por tener de todo, tomó después algo de lo ridículo y gracioso, y entre acto y acto a veces engería los dichos sátiros (podremos decir entremeses), porque entraban algunos hombres en figuras de sátiros o faunos a requebrar y solicitar a las silvestres ninfas; entre los cuales pasaban actos ridículos y de pasatiempo». Realmente, lo único parecido al entremés, en el Teatro romano, era el *exodium,* pieza corta por la cual terminaban algunas representaciones dramáticas, y que generalmente era una *atellana* (vid. Cagnat et Goyau: *Lexique des Antiquités Romaines;* Paris, 1895).

(3) Ob. cit., pág. 242.—Poseía el ms. de la tragedia D. Mariano José Ortiz, el cual habló de ella en su informe sobre *El descubrimiento de las leyes palatinas* (1782; Madrid, Andrés Sotos; fols. 38-39). Después de la muerte de Ortiz, acaecida en 1799, se extravió el ms. En cuanto al de las *Regles de amor* (contenidas en el mismo códice donde constaba la tragedia de *Hércules y Medea* de Mosen Antonio Vilaragut), le poseyó D. Vicente Salvá en su librería de Londres. (Cons. *A Catalogue of spanish and portuguese books with occasional literary and bibliographical remarks* by Vincent Salva, n.º 1345.; y L. Lamarca: *El Teatro de Valencia;* págs. 9, 49 y 50.) Cons. a La Barrera: *Catálogo,* pág. 239. —H. Mérimée (ob. cit., pág. 60 y sigs.) considera poco probable que haya existido la tragedia de Micer Mascó; pero no son concluyentes sus argumentos.

d'un home i une fembre fetes..... a requesta de la Carrosa, atribuidas al Micer Mascó; o por lo menos que la primera formase parte de las segundas.

De *Égloga de la Natividad* puede calificarse uno de los episodios de la «*Vita Christi*, fecho en coplas por frey Iñigo de Mendoça, a peticion de la muy virtuosa señora doña Juana de Cartagena», cuya primera edición con fecha conocida es de Zamora, a 25 de enero del año 1482 (1). El autor se excusa de haber escrito esas «pastoriles razones prouocantes a risa»,

«pues razon fue declarar
estas chufas de pastores,
para poder recrear,
despertar y renouar
la gana de los lectores».

Empleando de propósito, y no sin acierto, el lenguaje y estilo rústicos, frey Iñigo de Mendoza intercala en su poema unas cuantas coplas que, si bien no debieron de escribirse para ser representadas, constituyen una verdadera *Égloga* de tanta condición dramática como otras de Juan del Encina o de Lucas Fernández. Un ángel se presenta a Mingo, a Juan Pastor y a otro que están guardando sus ganados, y les anuncia que el Señor ha nacido en su aldea. Los pastores desamparan los hatos y van a ver a la Vírgen y al Niño, contando luego uno de ellos a otro lo que había visto, en coplas como las siguientes:

(1) Por Antón de Centenera. Hay ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Gallardo (*Ensayo*, &.ª, III, col. 746-768), que inserta la *Égloga* (aunque suponiendo que son dos los interlocutores, cuando en realidad son tres, además del ángel), cita dos ediciones del *Cancionero*, (con la *Vita Christi*) de Mendoza, sin lugar, año, ni imprenta; otra, también sin lugar ni año, de la *Vita*, que considera como segunda impresión; y un ms. de la Biblioteca del Escorial, de fines del siglo XV o principios del XVI, con el título de *Vida de nuestro Redentor Jesu Cristo*. Hay, además, dos ediciones de Zaragoza: una de 1492 (Pablo Hurus) y otra de 1495 (idem). La segunda de las dos ediciones sin fecha del *Cancionero*, que cita Gallardo como de la Biblioteca Escurialense, la poseyó también Salvá (*Catálogo;* I, 93) el cual la supone impresa en Zamora, por Centenera, hacia 1480. Don Fernando Colón tuvo un ejemplar de las coplas de *Vita Christi*, impreso en Sevilla, en 1506. En la *Bibliografía Zaragozana del siglo XV* (Madrid, 1908), por Un Bibliófilo Aragonés (D. Juan M. Sánchez), se describen las dos ediciones de Hurus.

La *Vita Cristi* ha sido reimpresa por Mr. R. Foulché-Delbosc, en el tomo I de su excelente *Cancionero castellano del siglo XV* (Nueva Biblioteca de Autores Españoles Madrid, 1912).

Según Salvá, para Gallardo, frey Iñigo es el autor del indecentísimo *Pleito del Manto*.

«Vi salir por el collado
claridad relanpaguera,
avnque estaua ençarramado,
dormiendo con mi ganado
en esta verde pradera;
los zagales con la dueña
cantauan tan huertemente,
que derramé so la peña
el leche de mi terreña
por mijor parallo miente.

Y mas te digo de veras:
que avn antes, rodeando
las ouejas parideras,
de somo las conejeras
vi los angeles cantando;
yo te juro y te rejuro
que vn niño relumbraua,
quel rebollar de tras muro
y el cotarro mas escuro
huerte lo yñoraua.»

Claro es que apenas existe movimiento dramático; pero no es mayor la acción, como veremos luego, en obras que real y positivamente se representaron. Además, la soltura con que frey Iñigo procede en este episodio, prueba que no era inventor del género, y que recordaba o tenía presentes modelos de estilo pastoril.

«*Egloga* entre Juan Molinero [e] Iñigo Sitio sobrel molino de Vascalon», es el título de otra de las composiciones de este género que figuran en cierto Cancionero manuscrito de la Biblioteca Nacional Matritense (1).

F) Mencionaré ahora, por último, algunas obras que, aun cuando no es seguro fuesen escritas para representarse, por su forma dialogada o aparentemente dramática, pudieron servir de elementos para la formación de nuestro Teatro del siglo XVI. Su número es bastante grande, porque, aparte de danzas, bailes y cantarcillos populares, hay en los *Cancioneros* del siglo XV y principios del XVI muchas obritas que podrían incluirse en la presente sección.

Una de las más antiguas producciones de este género es la *Dança general de la Muerte*, «en la qual tracta commo la muerte avisa a todas las criaturas que paren mientes en la breuiedad de su vida, e que della

(1) Signatura ant. M. 320 (ahora, Ms. 4114), fols. 199-202. El ms. es copia del siglo XVIII; pero comprende composiciones de los siglos XV y XVI. Véase H. R. Lang: *The so-called Cancionero de Pero Guillen de Segovia* (extr. de la *Revue Hispanique)*; New-York, París, 1908; pág. 12.

mayor cabdal non sea fecho que ella meresçe. E asy mesmo les dize e requiere que vean e oyan bien lo que los sabios pedricadores les dizen e amonestan de cada dia, dandoles bueno e sano consejo que pugnien en fazer buenas obras por que ayan conplido perdon de sus pecados. e luego syguiente mostrando por espiriençia lo que dize, llama e requiere a todos los estados del mundo que vengan de su buen grado o contra su voluntad» (1). Parece estar compuesta a principios del siglo XV, y responde a uno de los temas más populares y trágicos del arte y literatura medievales (2). «La circunstancia—dice Milá (3)—de que el último verso de cada estancia de la Muerte se dirige, no al personaje con quien ha hablado, sino a aquel a quien llama de nuevo (circunstancia que notamos antes de ahora y que por su parte ha notado también D. J. A. de los Ríos), prueba que no fué compuesta como explicación de una pintura, sino para ser representada.» Está escrita en octavas dodecasílabas (*ababbccb*), y dice en su epígrafe ser «trasladaçion» (de un original desconocido, probablemente francés) (4). Después de un introito, en que hay reminiscencias de la *Reuelaçion de un hermitanno* (5), y donde la Muerte vitupera la vanidad humana y un Predicador da buenos y sanos consejos, llama la Muerte a los nacidos, para que vengan a la danza mortal; y sucesivamente hace salir a dos doncellas, al Padre Santo, al Emperador, al Cardenal, al Rey, al Patriarca, al Duque, al Arzobispo, al Condestable, al Obispo, al Caballero, al Abad, al Escudero, al Deán, al Mercadero, al Arcediano, al Abogado, al Canónigo, al Físico, al Cura,

(1) Ms. VI-6-21 de la Biblioteca Escurialense. Edición G. Ticknor: *History of Spanish Literature* (New-York, 1849), t. III, pág. 459; trad. castellana de Gayangos y Vedia, IV, 373 y sigs.—Ed. F. Janer: París, 1856.—Idem: en el tomo LVII de la B. A. E.—Ed. C. Appel, en los *Beiträge zur romanischen und englishen Philologie*, &.ª Breslau, 1902 (págs. 1-41).—Ed. R. Foulché-Delbosc: Barcelona, 1907 (32 págs. en 8.º, con una fototipia y sin nombre de editor).

El ms. es del siglo XV. Nótese que en el verso 247 se hace alusión a «los de la Vanda», orden instituida por Alfonso XI en 1330 (Vid. R. Ramírez de Arellano: *La Banda Real de Castilla*; Córdoba, 1899; pág. 34).

Gallardo (*Ensayo*, IV, 1122) cita una impresión de *La Dança D'La muerte*, de diez hojas en 4.º Dice ser de letra gótica, como de los primeros años del siglo XVI, a una sola columna, y probablemente edición de Juan Varela de Salamanca, que imprimía entonces en Sevilla.

(2) Cons. W. Seelmann: *Die Totentänze des Mittelalters;* Norden-Leipzig, 1893 (en el *Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung*, año 1891). Cons. también a Gaston Paris, en la *Romania* (XXIV, 129).

(3) *Obras*, &.ª; VI, 269.

(4) Quizá *La danse macabré*, poema escrito antes de 1376 por Jean Le Fèvre.

(5) Compárense los versos 78-80 de la *Danza* con los 5 a 8 de la estrofa 2.ª de la *Revelación*; y los 41-44 con los 7 y 8 de la 21.ª

al Labrador, al Monje, al Usurero, al Fraire, al «Portero de maça», al Hermitaño, al Contador, al Diácono, al Recaudador, al Subdiácono, al Sacristán, al Rabí, al Alfaquí y al Santero. A todos les anuncia su fin, y para todos tiene palabras de amarga censura, si se exceptúan el Labrador, el Monje y el Hermitaño, a quienes parece tratar con mayor suavidad. Aparte de su significación teológica y moral, la *Danza de la Muerte* tiene un valor literario innegable, no sólo por su estilo, elegante y sencillo, sino por ser, en su género, la primera obra que ofrece nuestra literatura. Su artificio se prestaba admirablemente a la crítica de los vicios sociales, y así lo comprendieron los que la imitaron en el siglo XVI, entre los cuales citaremos, los autos de las *Barcas* de Gil Vicente, las *Coplas de la Muerte* (1530?), las *Imágines de la Muerte* (Alcalá, 1557), la *Farsa llamada Danza de la Muerte* (1551) de Juan de Pedraza, las *Cortes de la Muerte* de Miguel de Carvajal y Luis Hurtado de Toledo (1557) y la *Batalla de la Muerte* de Pedro de Sayago (1558?) (1). Anterior a todos ellos fué Juan de Mena (1411-1456), a quien se debe un *Razonamiento con la Muerte* (2), en forma dialogada, en el cual el poeta pregunta a la Muerte por sus manjares, arreos, posadas y convidados, y, ante su contestación, recuerda las víctimas ilustres (entre ellas el *rey Artús*) de su interlocutora, reconociendo tristemente que:

«No aprouechan los saberes,
nin las artes, nin las mañas,
nin proezas, nin fazañas,
grandes ponpas, nin poderes,
grandes casas, nin aueres,
pues que todo a de quedar,
saluo el solo bien obrar,
Muerte, quando tu vinieres.»

También existe en catalán una «*Dança de la Mort* e de aquelles persones que mal lur grat ab aquella ballen e dançan». Pertenece a la segunda mitad del siglo XV y es traducción de un original perdido, hecha por Pedro Miguel Çarbonell (3), el cual dice que la obra fué compuesta por «un sanct home doctor e conceller de Paris en lengua francesa, appellat Joannes Climachus sive Climages». Hay en ella personajes que

(1) Hay una refundición de la *Danza de la Muerte*, de fines del siglo XV o principios del XVI, impresa en Salamanca, por Varela, en 1529 (J. A. de los Ríos: *Historia crítica de la literatura española*; t. VII; Apéndice).

(2) R. Foulché-Delbosc: *Cancionero castellano del siglo XV*; I, 206.

(3) M. de Bofarull: *Opúsculos inéditos de P. M. Carbonell;* II, 259 y sigs.—M. Milá: *Obras*; t. VI, pág. 268 y sigs.

figuran también en la castellana, y otros, por el contrario (como el Gobernador, el Astrólogo, el Burgués, el Cartujano, el Enamorado, el «Ministrer», el «Cavador», el Infante, el «Scholá», la Doncella, la Monja, la Viuda, la Casada y el Notario), que no constan en ésta, la cual, en cambio, tiene otros que en la catalana no aparecen. Nuevos personajes aumentan la galería en una continuación, de distinto autor catalán, que igualmente se conserva.

Forma dialogada ofrecen las célebres *Coplas de Mingo Revulgo* (1) atribuidas a diversos autores (2) y escritas en censura de la desastrosa gobernación de Enrique IV y de su privado don Beltrán de la Cueva. Intervienen en ellas dos pastores: Mingo Revulgo, que representa la República, y Gil Arrivato (o *Adivinador*). Para el primero, todos los daños proceden de la falta de buena gobernación; para Gil, su causa son los yerros, culpas y pecados del mismo pueblo. El lenguaje es rústico, como era de esperar de la calidad de los interlocutores; pero la versificación (en coplas de nueve octosílabos, que riman: *abbaccddc*) es muy aceptable; y la obra, de verdadera importancia histórica, es una sátira política de tonos amargos y severos. Su interés, sin embargo, desde el punto de vista dramático, es casi nulo. Ni se escribió para representarse, ni hay en ella acción ni movimiento ninguno. Conviene observar, no obstante, que el elemento pastoril sirve aquí para encubrir la intención satírica, que de otro modo no podía manifestarse popularmente; y es dato que conviene tener en cuenta, para apreciar el alcance del *bucolismo* de nuestro Teatro de buena parte del siglo XVI.

En diálogo están escritas también unas bellísimas *Coplas que fizo el famoso Juan de Mena* (y que acabó Gómez Manrique) *contra los pecados mortales*, llamadas asímismo: *Debate de la Razón contra la Voluntad* (3). El fondo es de lo más filosófico y profundo que ofrece la poesía del siglo XV, y representa la última manera del insigne poeta

(1) Publicadas al final de la *Crónica de Enrique IV* (Madrid, Sancha, 1787), en el *Ensayo* de Gallardo (I, 823 y sigs.) y en la *Antología de poetas líricos castellanos* de Menéndez y Pelayo (VI, 12-19), entre otras ediciones.

(2) A Juan de Mena, a Rodrigo Cota y a Hernando del Pulgar (que glosó las *Coplas* y a quien alaba Alonso de Palencia en su *Crónica)*. Yo me inclino a atribuirlas a Alonso de Palencia, gran enemigo de Enrique IV, y aficionado en extremo a los simbolismos y alegorías, como es de ver en su *Batalla campal de los perros y lobos*.

(3) R. Foulché-Delbosc: *Cancionero*, &.ª; I, 120 y sigs.—F. R. de Uhagón: *Un Cancionero del siglo XV, con varias poesías inéditas;* Madrid, 1900; pág. 6.—Jorge Manrique, en sus famosas *Coplas*, imitó algunas de las de Juan de Mena. Jerónimo de Olivares glosó y acabó también estas últimas en el siglo XVI (Cons. Gallardo: *Ensayo*, III, col. 1012).

cordobés: los siete pecados capitales no son sino «caras» o formas expresivas de la Voluntad; la Razón habla sucesivamente contra todos ellos, los cuales la responden, terminando la contienda con el dictamen de la Prudencia, que falla la condenación de la Voluntad.

El *Diálogo de Bias contra Fortuna* y la *Comedieta de Ponça* «sobre la prisyon del rey don Alonso de Aragon e del rey don Juan de Navarra e infante don Enrique sus ermanos, quando fueron desbaratados e presos en la batalla que ovieron sobre mar contra los genoveses», compuestos por don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1398-1458), son igualmente ejemplos del género de obras a que nos referimos. Interésanos sobremanera el *Prohemio* de la *Comedieta*, fechado en Guadalajara, a 4 de mayo de 1444 (¹), porque contiene la última expresión de la doctrina medieval sobre el arte dramático, y nos revela que, si bien el pueblo continuaba recordándolo, los *cultos*, a pesar de tener a la vista Terencio y Séneca, seguían sin comprender la naturaleza del Teatro, y no avanzaban gran cosa sobre los conceptos de San Isidoro y del *Papias:*

«Intituléla deste nombre—dice el Marqués, refiriéndose a su poema: *Comedieta de Ponça*—por quanto los poetas fallaron tres maneras de nombre a aquellas cosas de que fablaron, es a saber: *tragedia*, *sátyra*, *comedia*. Tragedia es aquella que contiene en sí caydas de grandes reyes e prínçipes, asy como de Hércoles, Priamo e Agamenon, e otros atales, cuyos nasçimienios e vidas alegrementc se començaron, e grand tiempo se continuaron, e despues tristemente cayeron. E del fablar destos usó Séneca el mançebo, sobrino del otro Séneca, en las sus *Tragedias*, e Johan Bocaçio, en el libro *De casibus virorum illustrium*.—Sátyra es aquella manera de fablar que tovo un poeta que se llamó Sátyro, el qual reprehendió muy mucho los viçios e loó las virtudes; e desta manera, despues dél, usó Oraçio, e aun por esto dixo Dante:

«El altro è Oratio satyro, qui vene», etc.

Comedia es dicha aquella, cuyos comienços son trabajosos, e despues el medio e fin de sus dias alegre, goçoso e bienaventurado; e de esta usó Terençio peno, e Dante en el su libro, donde primero diçe aver

(¹) José Amador de los Ríos: *Obras de Don Iñigo López de Mendoza;* Madrid, 1852; pág. 94.

visto los dolores e penas infernales, e despues el Purgatorio, e alegre e bienaventuradamente despues el Parayso.» (1)

Esta es la teoría, al alborear el Renacimiento. Yá verémos cómo la práctica va rompiendo sus moldes, lenta, pero radicalmente, en el siglo XVI.

Mencionarémos, finalmente, el lindísimo *Diálogo entrel Amor y vn Viejo* del judío converso Rodrigo Cota de Maguaque, texto por el cual comenzó Moratín los Apéndices de sus clásicos *Orígenes del Teatro español.* Publicóse aquél por vez primera en el *Cancionero general de muchos y diuersos autores* (Valencia, 1511) (2) y es una de las joyas de la literatura española del siglo XV. La invención es muy delicada y dramática, y la versificación (en coplas de nueve octosílabos, que riman *abbacdccd*) excelente. Lleva el siguiente epígrafe: «Comiença vna obra de Rodrigo Cota, a manera de dialogo entrel Amor y vn Viejo que, escarmentado dél, muy retraydo se figura en vna huerta seca y destruyda, do la casa del plazer derribada se muestra, cerrada la puerta, en vna pobrezilla choça metido; al qual subitamente parescio el Amor con sus ministros, y aquel humilmente procediendo, y el Viejo en aspera manera replicando, van discurriendo por su habla, fasta quel Viejo del Amor fue vencido.» El Viejo rechaza airado al intruso Amor, cuyos sinsabores y amarguras recuerda:

«Sal de huerto miserable,
ve buscar dulce floresta,

(1) En su *Prohemio e Carta al Condestable de Portugal,* el Marqués de Santillana, hablando de su abuelo D. Pero González de Mendoza, escribe: «Usó una manera de deçir cantares, *asy como scénicos Plauto e Terençio,* tambien en estrambotes como en serranas.» Aunque el Marqués emplee el vocablo «cantares», la cita de Plauto y de Terencio es muy significativa, e indica que en aquéllos habría algún elemento dramático. D. Pero González de Mendoza murió en 1385.

(2) Vid. la ed. de la Sociedad de Bibliófilos Españoles (*Cancionero general de Hernando del Castillo;* Madrid, 1882; t. I, págs. 297-308). La edición más correcta del *Diálogo* es la de la *Biblioteca Oropesa* (t. IV; Madrid, 1907).

Acerca de Rodrigo Cota, véanse: *Revue Hispanique* (1894; t. I, pág. 69. Allí, el señor Foulché-Delbosc, publica un epitalamio burlesco de nuestro autor); A. Bonilla: *Anales de la literatura española,* pág. 164 y sigs.; y M. Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la novela,* III, pág. XXI.

En el mismo *Cancionero* de Hernando del Castillo figuran estas composiciones dialogadas, no escritas, sin embargo, para representarse: unas *Coplas* de Puerto Carrero donde cierto galán y su dama hacen gala de ingeniosos discreteos (n.° 794, ed. cit.); un *Diálogo entre la Miseria humana y el Consuelo,* por cierto caballero de Murcia, llamado D. Francisco de Castilla (n.° 119 del Apéndice); y otro *Diálogo* en prosa y verso del Comendador Escriva (n.° 147 del idem), que contiene la «Quexa que dá de su amiga ante el dios de Amor».

que tu no puedes en esta
hazer vida deleytable;
ni tu ni tus seruidores
podes bien estar comigo,
que, aunquestén llenos de flores,
yo sé bien quántos dolores
ellos traen siempre consigo.»

Pero el Amor insiste, dulcemente, en que el Viejo oiga sus descargos, y, habiendo éste accedido a ello (aunque con repugnancia), achaca el primero a melancolía la aversión que su enemigo le muestra:

«Donde mora este maldito,
no jamas ay alegria,
ni honor, ni cortesia,
ni ningun buen apetito.
Pero donde yo me llego,
todo mal y pena quito;
de los yelos saco fuego,
y a los viejos meto en juego,
y los muertos ressuscito.

Al rudo hago discreto,
al grossero muy polido,
desembuelto al encogido,
y al inuirtuoso, neto;
al couarde, esforçado,
escasso, al liberal,
bien regido, al destemplado,
muy cortes y mesurado
al que no suele ser tal.
. . . . . .
. . . . . .
Yo hago las rugas viejas
dexar el rostro estirado,
y se como el cuero atado
se tiene tras las orejas,
y el arte de los vngüentes
que para esto aprouecha;
se dar cejas en las frentes;
contrahago nueuos dientes
do natura los desecha.»

Al viejo se le hace la boca agua, ante esta enumeración de perfecciones; pero todavía resiste, porque recela los engaños de Amor. Vuelve a hablar éste, y empieza por reconocer que, en efecto, causa ciertos dolores, mas no sirven ellos de otra cosa sino de motivo para acrecentar el buen sabor de las dulzuras que sabe ofrecer:

«Siempre vso desta astucia
para ser mas conseruado:
que con bien y mal mezclado,
pongo en mi mayor acucia.
Y, rebuelto alli vn poquito,
con sabor de algun rigor,
el desseo mas incito;
que amortigua ell apetito
el dulçor sobre dulçor.
. . . . . .
. . . . . .
Por ende, si con dulçura
me quieres obedescer,
yo hare reconoscer
en ti muy nueua frescura:
ponerte en el coraçon
este mi biuo alboroço;
seras en esta sazon
de la misma condicion
queras quando lindo moço.»

El Viejo se rinde al fin, y pide abrazos de Amor, después de los cuales siente

«rauia matadora,
plazer lleno de cuydado»,

y entonces el taimado Amorcillo se burla de su credulidad y vencimiento, echándole en cara cruelmente su ruina corporal:

«O viejo triste, liuiano!
qual error pudo bastar
que te auia de tornar
ruuio tu cabello cano?
Y essos ojos descozidos,
queran para enamorar,
y ęssos beços tan sumidos,
dientes y muelas podridos,
queran dulces de besar?»

Queda el Viejo lamentando su descuido y penando sin remedio por la herida amorosa; y acaba este *Diálogo*, tan humano y tan bello, que honra a las letras españolas y a la raza que supo producirlo al mismo tiempo que engendraba la *Celestina* (1). Su influencia

(1) En el *Diálogo* de Cota hay reminiscencias, y hasta plagios, de Juan de Mena. Compárense, por ejemplo, estos versos:

Cota:

«*Tu hallas las tristes yeruas,*
y *tu los* tristes *potajes;*
tu *mestizas* los *linajes,*
tu *limpieza* no conseruas.»

Mena (en el *Cancionero* de Foulché-Delbosc; I, 131):

«*Tu fallas las tristes yeruas,*
tu los crueles *potajes;*
por ti los *limpios linages*
son bastardos y *no puros.*»

no fué despreciable en las primeras manifestaciones del Teatro del siglo XVI [1].

[1] No he hablado de representaciones dramáticas musulmanas, porque, según la opinión unánime de los orientalistas españoles y extranjeros (Conde, Gayangos, Renan, Schack, etc.), «ensayos dramáticos, ni aun de la clase inferior, como los han tenido otros pueblos mahometanos, no se han producido por los árabes en el suelo español, o al menos no dan indicio de ellos los escritores que se han consultado hasta el día» (Adolfo Federico de Schack: *Poesía y Arte de los Arabes en España y Sicilia;* trad. Valera; 2.ª ed.; Madrid, 1872; I, 99). Sin embargo, Casiri menciona dos obras dramáticas musulmanas, de escritor andaluz, según códices escurialenses: una, dialogada, en la que intervenían cuarenta interlocutores, y que se ha perdido; otra, que Casiri rotula: *Comoedia de equo vendito*, y acerca de la cual escribe José Müller *(apud* Schack): «Verdaderamente hay tres representaciones en el manuscrito. Se trata sólo en la primera de la historia de un ridículo oficial de mamelucos, que, al volver a las orillas del Nilo, de un viaje por Asia, averigua con dolor que ha habido un gran cambio en las cosas: la policía se ha vuelto más severa, y sobre todo, es rigorosísima la observancia del precepto de no beber vino. Despues de muchas lamentaciones en prosa y verso, y de referir su vida vagabunda en una conversación con una especie de pulchinela y con otras personas, se decide el oficial de mamelucos a entrar en el estado de casado y a abandonar su vida pecadora. Una excelente amiga de los primeros tiempos se encarga de buscarle mujer; la casamentera desempeña su comisión, y despues de cumplidas todas las formalidades, el oficial levanta el velo a la novia y descubre, angustiado, que es un fenómeno de fealdad. Vuelto del desmayo que aquella visión le produce, determina hacer una piadosa peregrinación a la Meca, de donde probablemente vuelve tan pecador como ántes, ya que no más vicioso. El error de Casiri en suponer que la comedia trata en su mayor parte *de equo vendito*, se funda en que, entre las extravagancias del mameluco, se menciona que un caballo, que por compasión le regaló el Visir, fué desechado por él de un modo desdeñoso.»

IV [1]

FACTORES QUE CONTRIBUYERON AL FLORECIMIENTO DEL TEATRO ESPAÑOL, Y CARACTERES DE ÉSTE

A los elementos antes mencionados, conviene añadir la poderosa influencia de una de las obras maestras de nuestra literatura: la *Comedia de Calisto y Melibea*, redactada, probablemente, después de 1492, y cuya primera edición conocida es de Burgos, 1499. Escrita en forma dramática, su autor principal (el bachiller Fernando de Rojas, natural de la Puebla de Montalbán, nacido hacia 1470 y viviente aún en 1538) no la destinó, sin embargo, a la representación, ni la obra podría suponerse representable, dada su extensión más que regular. Es, mejor que drama, una «acción en prosa», como Lope llamó a su *Dorotea;* pero encierra elementos capitales del género dramático, y es indisputable que ejerció grande influjo en todo el siglo XVI y aun en parte del XVII. Una larga serie de imitaciones directas, prueba el estudio que los novelistas hicieron de la *Comedia*, y apenas existe obra teatral, sobre todo en la primera mitad de la XVI.ª centuria, donde no se descubran reminiscencias de aquélla. No debe desconocerse tampoco, que existen en la *Comedia de Calisto y Melibea* gérmenes interesantísimos de la peculiar modalidad *picaresca* que adopta nuestra literatura en el *Lazarillo*, en el *Guzmán* y en el *Buscón*, y que asímismo se dibujan en ella los primeros y más firmes trazos del tipo *rufianesco* que tan enérgica expresión halla después en las jácaras del gran Quevedo. La *Celestina* es una de las producciones más fecundas de nuestra historia literaria, y quizá no haya en ésta otra obra de más poderoso y duradero influjo. Rojas fué, sin duda, hombre del Renacimiento, y de cultura nada vulgar. Cita, quizá con demasiada frecuencia, a los clásicos latinos, como Horacio, Ovidio,

[1] De aquí en adelante, omito indicaciones bibliográficas, y me limito a determinar los caracteres de las varias corrientes dramáticas del siglo XVI. Ampliaré algunas afirmaciones en mi libro, escrito en 1912 y próximo a publicarse, sobre el Teatro español anterior a Lope de Vega.

Virgilio, Juvenal y Apuleyo; conocía a Plauto y a Terencio, de quien toma algunos de los nombres de sus personajes (por ej., los de Pármeno, Sosia, Crito, Traso y Cremes); había leído, probablemente, el *Tristán* castellano, donde encontró, quizá, el nombre de Celestina [1]; y, además, su libro parece demostrar la asídua lectura de algunas obras como el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, los *Diálogos de próspera y adversa fortuna*, las *Epístolas familiares* y otras producciones del Petrarca, el *Eurialo y Lucrecia* de Eneas Silvio, las glosas del Comendador Hernán Núñez a Juan de Mena, el Arcipreste de Hita, las *Caídas de Príncipes* del Boccaccio, el *Tractado de cómo al homne es nescesario amar* del Tostado, la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, y las famosas *Coplas* de Jorge Manrique. Pero no es semejante erudición (no muy extraordinaria para su tiempo) lo que le da lugar preeminente en la Literatura: es su sentimiento *trágico* de la vida, su enérgica penetración del conflicto humano. Si Rojas hubiese sido un humanista como la generalidad de los de su tiempo: como Policiano, Sadoleto o Bembo en Italia; como Budeo en Francia, habría imitado a los clásicos, preocupándose más de parecérseles formalmente, que de afirmar su visión libérrima de las cosas. Si a su humanismo se hubiese juntado una inclinación satírica, habríase mostrado un amable escéptico, como Erasmo, o un violento censor, como Ulrico de Hutten, o un monstruoso e intemperante Sileno, como Rabelais. Pero el humanismo de Rojas era algo más duradero y universal que todo eso: comienza por un hecho, y acaba, no con sentencias dogmáticas, como los dramas de Eurípides, sino con un *lamento* y una *interrogación*, como las tragedias del viejo Esquilo. No se trata ya de un *sermoneador*, como los que tanto abundaron en la Edad Media, sino de un hombre *que ha sufrido*, y que, por consiguiente, ha podido adentrarse más que otros en la esencia de las cosas.

«El hombre dionisiaco—dice Nietzsche—es semejante a Hamlet: ambos han dirigido a la esencia del mundo una mirada penetrante; han *visto*, y se han disgustado de la acción, porque su actividad no puede alterar en nada la naturaleza eterna de las cosas..... El conocimiento mata la acción; a ésta le hace falta el espejismo de la ilusión... Bajo la influencia de la verdad contemplada, el hombre no observa ya en parte alguna sino lo horrible y lo absurdo de la existencia; comprende ahora lo

[1] Véase mi edición *(Libro del esforçado cauallero don Tristán de Leonis y de sus grandes fechos en armas; Valladolid, 1501;* en el tomo VI de las publicaciones de la *Sociedad de Bibliófilos Madrileños;* Madrid, 1912; cap. LII, pág, 228, y la nota).

que hay de simbólico en la suerte de Ofelia; reconoce la sabiduría de Sileno, el dios de los bosques; la repugnancia le invade.» Tal es igualmente el sentido pesimista de la *Celestina*, bien patente en las últimas palabras del drama, pronunciadas por el padre de Melibea: «*Del mundo me quejo, porque en sí me crió;* porque, no me dando vida, no engendrara en él a Melibea; no nascida, no amara; no amando, cessara mi quejosa e desconsolada postrimería. ¡Oh mi compañera buena e mi hija despedaçada! ¿Por qué no quesiste que estorbasse tu muerte? ¿Por qué no hobiste lástima de tu querida e amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dejaste penado? ¿Por qué me dejaste triste e solo *in hac lachrymarum valle?*» Y no menos claro aparece ese pesimismo en las primeras palabras del *Prólogo*: «Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla, dice aquel gran sabio Heráclito..... Sentencia, a mi ver, digna de perpétua y recordable memoria.»

Lo que el pueblo vió principalmente en la *Comedia*, fué el tipo y las artes de Celestina (que, con sus notas fundamentales, estaba representado en la *Urraca* del Arcipreste de Hita), y este nombre constituyó, a su juicio, el título más adecuado de la obra de Rojas. Semejante manera de comprender la *Comedia*, échase de ver, sobre todo, en las imitaciones, en casi todas las cuales, la alcahueta famosa, o sus descendientes, representan el personaje primordial, y el eje de toda la maraña dramática. Era natural que así ocurriese, porque Celestina es el tipo más individualizado de la obra, es un verdadero *carácter;* y al vulgo le llaman más la atención los personajes individuales que los conflictos universales y eternos. Y, sin embargo, la *Comedia de Calisto y Melibea*, conservaría, si no todo, su principal valor, aunque en ella no figurase la perversa vieja. Esto lo comprendió magistralmente Menéndez y Pelayo: «Ciertos rasgos – dice (1)—que en la *Tragicomedia* sorprenden y pueden parecer falta de arte, sobre todo la rápida y súbita conversión del ánimo de Melibea, que hasta entonces no ha manifestado la menor inclinación a Calisto y que tanto se enfurece cuando la vieja pronuncia por primera vez su nombre, sólo pueden legitimarse admitiendo que Melibea, al caer en las redes de la pasión como fascinado pajarillo, obedece a una sugestión diabólica: *Ciertamente que nada de esto era necesario: todo lo que pasa en la* Tragicomedia *pudo llegar a término sin más agente que el amor mismo, y quizá hubiera ganado este gran drama realista con*

(1) *Orígenes de la Novela*, III, pág. XCV.

enlazarse y desenlazarse en plena realidad. Pero el bachiller Rojas, aunque tan libre y desenfadado en otras cosas, era un hombre del siglo XV y escribía para sus coetáneos. Y en aquella edad todo el mundo creía en agüeros, sortilegios y todo género de supersticiones, lo mismo los cristianos viejos que los antiguos correligionarios de Rojas, como en el monstruoso proceso del Santo Niño de la Guardia puede verse.» Y podemos añadir que otro tanto acontecía más de un siglo después, porque hay obras literarias, como *La cruel aragonesa*, novela incluida en las *Jornadas alegres* de Alonso de Castillo Solórzano (Madrid, 1626), y otras muchas de aquel tiempo, que no se explicarían si no partiésemos del supuesto de que el autor estaba convencidísimo de la eficacia de las artes de hechicería.

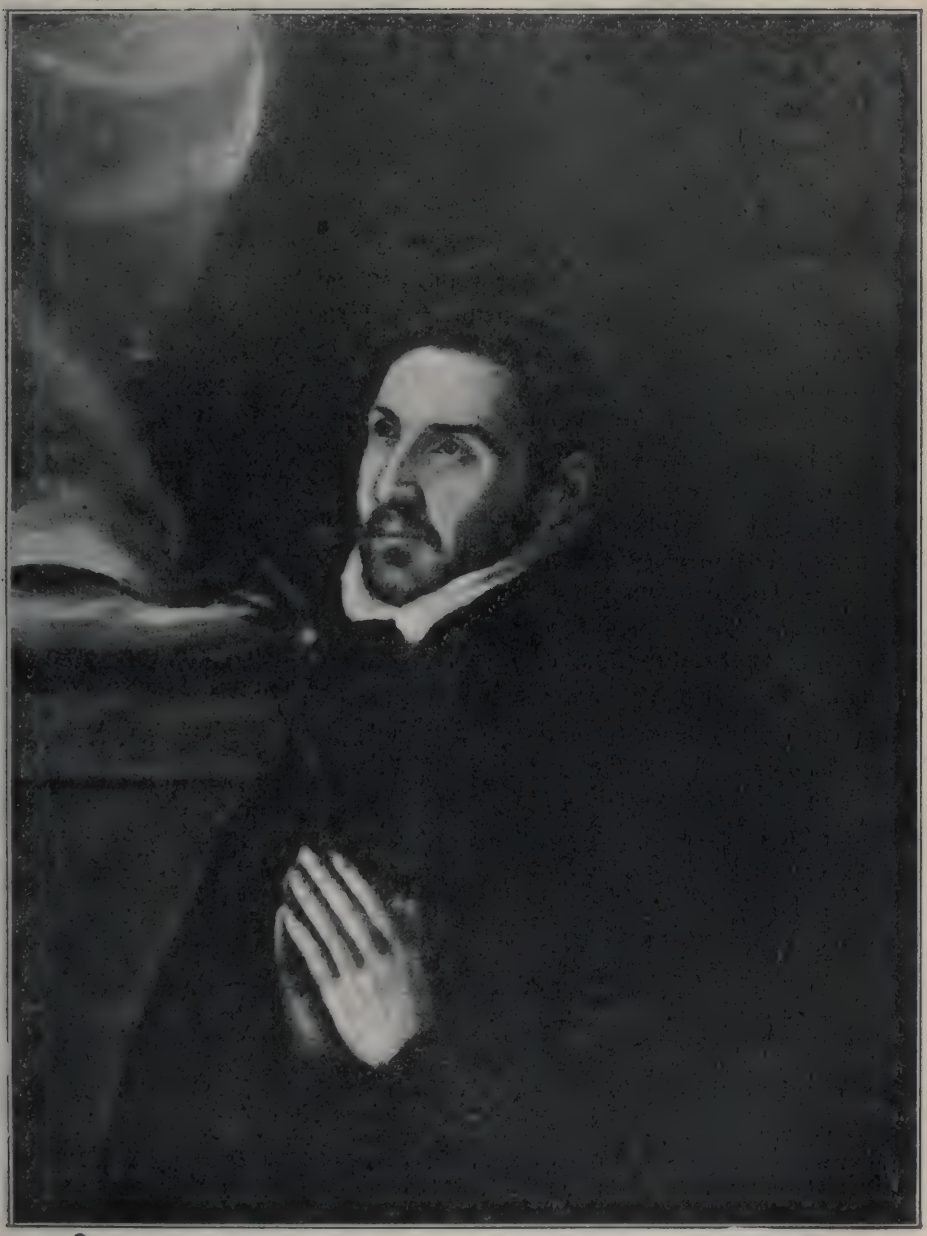
Entre los personajes secundarios de la *Comedia*, aparte de Pármeno, que desempeña el papel del criado *filósofo* y amonestador, son dignos de notarse Sempronio y Centurio, porque constituyen las más antiguas manifestaciones, en la literatura castellana, del tipo *rufianesco* y fanfarrón. Ambos son rufianes, y ambos también cobardes; pero en Sempronio predomina la representación rufianesca, mientras que en Centurio se acentúa el sentido del *miles gloriosus* o fanfarrón.

La característica del rufián [1] es ser defensor y consejero de la prostituta, de cuyas ganancias se aprovecha. Puede ser (y generalmente lo es, en la literatura celestinesca) un fanfarrón, desuellacaras y perdonavidas; puede ser igualmente un ladrón; pero su carácter esencial es el primeramente indicado, porque el tipo no puede existir sin él, mientras

[1] De *rufo* (del latín *rufus*, de *ruber* = rubio, rojo), «el royo o rojo, el de pelo encrespado y duro, cual suele ser el rufo, y el valentón o rufián, por el carácter que suelen tener los royos» (Cejador: *Tesoro;* letra *R*, pág. 421).—Areusa, en el Aucto XV de la *Tragicomedia*, describe así a Centurio: «*Los cabellos crespos*, la cara acuchillada dos veces azotado, manco de la mano del espada, treinta mujeres en la putería.»

Covarrubias *(Tesoro)* define bien el rufián, diciendo que es «el que trae mujeres para ganar con ellas, y riñe sus pendencias». Añade que «el nombre es Frances»; y no se puede negar, en verdad, que en Francia se usaba yá en el siglo XIII, mientras que en España no se halla antes del siglo XV (aunque el Arcipreste de Hita, en la copla 1409, emplea *arrufarse* por ensañarse, embravecerse). Du Cange, cree, sin embargo, que se trata de una «vox italica», y así lo entiendo también. Tomás Farnabio, comentando el verso 120 de la Sátira VI de Juvenal *(Et nigrum flavo crinem abscondente galero)*, donde alude a la peluca rubia que se encasquetaba Messalina en su celda del lupanar, escribe: «flavo galero, seu galericulo e crine flavo, *qui meretricum color est.*» De esta costumbre viene, a mi juicio, el nombre de *rufiana* aplicado a la prostituta.

Véanse, sobre los rufianes y matones, los sugestivos estudios de D. Rafael Salillas: *Poesía rufianesca (Revue Hispanique*, t. XIII, año 1905), y *Poesía matonesca (idem*, t. XV, año 1907). En este último apunta la idea, exactísima a mi entender, de la influencia posible del Teatro en el desenvolvimiento del tipo matonesco.



Alonso de Villegas (el autor de la *Comedia Selvagia?*).
(Museo del Prado, núm. 1.059.—Cuadro de Blas del Prado. Año 1589.)

que se comprende sin los dos últimos. El elemento o lazo amoroso diferencia lo *rufianesco* de lo *picaresco* y de lo *matonesco;* así como el empleo de la astucia, y no el de la fuerza, distingue lo *picaresco* de lo *matonesco*, siendo ambos manifestaciones de rebeldía contra el orden social establecido.

El tipo rufianesco aparece descrito con sus caracteres esenciales en la *Comedia de Calisto e Melibea*, y tuvo, como veremos, dilatada descendencia en el Teatro del siglo XVI, hasta entroncar, en Quevedo y Cervantes, con la literatura picaresca, a la cual precede. No emplea dicho tipo en la *Comedia*, sin embargo, su lenguaje característico, que es el *dialecto jácaro* o la *garla de Germania*, usado yá, pocos años después, en las composiciones rufianescas de Rodrigo de Reinosa, interesantísimas para el estudio de aquel lenguaje, y poco utilizadas todavía (1). El *jaque* o *jaco* es el rufo (2), y la *jacarandana*, *jacarandaina*, *jacarandina*, *jacaranda* o *jácara*, su *argot*, sociedad y costumbres, dándose también el nombre de *jácaras* a los cantares y romances relativos a la gente del hampa.

En cuanto al *fanfarrón*, su abolengo está, sin disputa, en el *Miles gloriosus* de Plauto, y tuvo igualmente larga sucesión, como habrá ocasión de observar, en el Teatro español del siglo XVI. No debe confundirse con el tipo matonesco, que nace mucho después, y es completamente distinto, como originado por la degeneración del ideal caballeresco.

Es un hecho singular que casi todas las grandes obras de la literatura dramática universal: el *Prometeo encadenado* de Esquilo, el *Hamlet* de Shakespeare, el *Don Cárlos* de Schiller, por ejemplo, respondan al sentido *trágico* a que antes aludíamos. Si el Teatro español del siglo XVI hubiese conservado tal inspiración, sin duda hubiera producido alguna obra genial. No sucedió así, por circunstancias que después examinaremos, y, para que pudiera venir una regeneración de nuestra escena, ahogada por el bucolismo de Encina y sus imitadores, y por las adapta-

(1) Véanse el *Romancero general* de Durán (núms. 285, 1252, 1845), el *Cancionero de obras de burlas* (ed. Usoz; Madrid [Londres], 1841, págs. 237-240), el tomo IV del *Ensayo* de Gallardo (cols. 42 y sigs. y 1405 y sigs.), y el núm. 32 del *Catálogo* de Salvá. Las obras de Rodrigo de Reinosa, que no suelen ser estudiadas (y es una injusticia) en las historias de nuestra literatura, merecen una edición especial.

(2) *Xákira*, y su nombre de acción *xákaro*, significan, en árabe, *ser rojo* (tratándose de un hombre) y *ser alazán* (tratándose de un caballo). Covarrubias advierte, y no sin fundamento, que *xaque* debe escribirse con *x*. Así era como los moriscos transcribían el *xín* arábigo.

ciónes del Teatro italiano, fué preciso que, hacia la segunda mitad de dicho siglo, los poetas volvieran instintivamente los ojos hacia el *estilo trágico*. Lo mismo ocurrió en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando nuestra dramática se hallaba agobiada por las consecuencias del amaneramiento calderoniano y por las malas versiones del francés y del italiano; entonces, D. Nicolás Fernández de Moratín, en su primer *Desengaño al Theatro español* (1), aboga por que *se escriban tragedias según arte*, y en esa atmósfera trágica aparecen luego, en efecto, las primeras manifestaciones del romanticismo teatral, con *Don Alvaro* del Duque de Rivas, *El Trovador* de García Gutiérrez y *Los Amantes de Teruel* de Hartzenbusch. Todo romanticismo es hijo de un espíritu trágico.

***

La *Celestina* tuvo extraordinaria divulgación. En 1555, al publicar el bachiller Alonso Martínez su *Suma de Doctrina cristiana* (Salamanca), escribía: «no se tiene por contento, el que no tiene en su casa cuatro o cinco *Celestinas*». Y así era, en efecto, como otros testimonios comprueban.

Las imitaciones fueron muy numerosas, y algunas de sobresaliente mérito (2). Recordemos: la *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, de prosa trobada en metro* (Logroño, 1513), escrita en metro octosilábico, y no sin corrección ni poesía, por el prócer aragonés D. Pedro Manuel de Urrea (n. *circa* 1486), que también imitó la tragicomedia, juntamente con la *Cárcel de Amor*, en su novela: *Penitencia de Amor* (Burgos, 1514), donde el seductor Darino sienta la máxima de que «El mayor placer es pecar mortalmente; los que no gozan desto, no tienen descanso»; la perdida *Farsa sobre la Comedia de Calisto y Melibea* (1524?), en verso, de Lope Ortiz de Zúñiga, citada por D. Fernando Colón en su *Regestrum*; la desaliñada y pobrísima *Tragicomedia de Calisto y Melibea, nueuamente trobada*..... por Juan Sedeño, vecino y natural de Arévalo (Salamanca, 1540); la *Comedia* de Sanabria (quizá el Juan de

(1) Poseo ejemplar de la 1.ª edición, un folleto de 16 págs. en 8.°, encuadernado juntamente con las infames versiones de *El enfermo imaginario* y de *El Avariento* de Molière, perpetradas por D. Manuel de Iparraguirre, e impresas ambas en Madrid, el año 1753.

(2) Todas están especificadas en el admirable tomo III de los *Orígenes de la Novela* de Menéndez y Pelayo, al cual deberá acudir quien desee más pormenores acerca del asunto. Trato también de ellas en mi libro sobre *El Teatro español anterior a Lope de Vega*.

Sanabria de quien hay dos composiciones en el *Cancionero musical* de Barbieri), hoy perdida, de la cual se sacó el insignificante *Auto de Traso*, que constituye el XIX de la *Celestina* en la edición de Toledo, 1526, y en otras; la detestable *Comedia llamada Hipólita*, en coplas de pié quebrado, impresa en 1521 (Valencia, Jorge Costilla), juntamente con la pesadísima *Comedia llamada Thebayda* y con la *Comedia llamada Seraphina* (de harto mejor estilo, a pesar de sus valencianismos), ambas en prosa; la *Segunda comedia de Celestina*, compuesta por el famoso Feliciano de Silva (Medina del Campo, 1534), obra entretenida y de buen lenguaje, verdadera mina de idiotismos, proverbios y vocablos curiosos, donde la vida rameril y rufianesca se describe mejor quizá que en ninguna otra producción semejante, y donde aparecen dos tipos de negros, que emplean aquella jerigonza, medio real, medio convencional, ya utilizada por Gil Vicente y más adelante por Lope de Rueda; la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (Medina del Campo, 1536), por el toledano Gaspar Gómez, que refunde desdichadamente la obra de Feliciano de Silva, introduciendo, no obstante, un tipo original: el del bizcaíno Perucho; la bellísima y lozana *Tragicomedia de Lysandro y Roselia* (1542), escrita, hacia 1540, por Sancho de Muñón, o, si no fué éste su autor, por un eclesiástico de vasta lectura, que conocía las comedias terencianas, que había estudiado mucho a Séneca el trágico, no olvidando la *Segunda Celestina* de Silva, ni aun la *Tercera* de Gaspar Gómez, y que, recordando tal vez la *Himenéa* de Torres Naharro, da valor al *punto de honra* que tanta importancia había de tener en el Teatro del siglo XVII; la *Tragedia Policiana* (Toledo, 1547) del bachiller Sebastián Fernández, libro agradable por la variedad de sus episodios, por su buen estilo, y por el gran número de curiosidades filológicas y de costumbres que contiene, citándose en él, además, la égloga de *Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina; la inaguantable *Comedia llamada Florinea*, en cuarenta y tres actos, del bachiller Joan Rodríguez Florián (escrita hacia 1547, y publicada en Medina del Campo, el año 1554); la *Comedia llamada Selvagia* (Toledo, 1554), por Alonso de Villegas Selvago (n. 1534), obra de ingenioso artificio y de lenguaje y estilo muy apreciables, donde el autor muestra haber leído, además de la *Celestina*, el *Diálogo* de Cota, la *Silva de varia lección* de Pero Mexía, los escritos de Ovidio y del Boccaccio, la *Tragicomedia de Lysandro y Roselia*, y el *Primaleón* (de donde toma el gracioso tipo de *Risdeño* el enano); la *Comedia de Evfrosina* del portugués Jorge Ferreira de Vasconcellos,

escrita hacia 1537, y traducida al castellano por el capitán don Fernando de Ballesteros y Saavedra en 1631 (Madrid), obra de insoportable amazacotamiento, a pesar de su buen estilo y lenguaje; la enrevesada, pero original, y a ratos profunda *Comedia intitvlada Doleria d'el Sueño d'el Mundo* (Anvers, 1572) de Pedro Hurtado de la Vera, que debió de ser hombre extravagante y lunático, pero de gran mérito, puesto que supo desarrollar con filosófica grandeza la idea de que los pueblos, los imperios, los linajes, las lozanías, las fuerzas, las ciencias, las artes, todo va y viene, todo pasa con el curso de las cosas, y «a la postre, todo para en sueño»; y *La Lena* (Milán, 1602), comedia «ridiculosa» de Diego Alfonso Velázquez de Velasco, obra de ingeniosos lances (aprovechada, según creo, por Cervantes y por Quevedo), que Menéndez y Pelayo califica de «la mejor comedia en prosa que autor español compuso a fines del siglo XVI», y donde no es difícil observar cierto ambiente italiano.

Personajes de *La Celestina* (de la edición de 1499).

La aportación celestinesca al Teatro español del siglo XVI, consiste, a mi entender, en estos dos principales factores:

1.° Cierta filosofía pesimista del amor, que no es raro hallar desde Juan del Encina hasta Rey de Artieda;

y 2.° Los tipos de terceras y de rufianes que figuran en ese teatro.

* * *

La primera importante dirección, en el Teatro español del siglo XVI, está representada por el que llamo «estilo pastoril», cuyos principales corifeos son Juan del Encina (1469?-1529?), Lucas Fernández (siglos XV-XVI), Gil Vicente (1470?-1539) y el bachiller Diego Sánchez de Badajoz (m. 1552?).

No revelan grandes recursos dramáticos las catorce sencillas piezas que de Juan del Encina conservamos. Pero él miraba con profundo respeto la función poética, y no era del grupo de los versificadores mercenarios, a lo Villasandino y a lo Montoro, que pululaban en el siglo XV. Rara vez es vehemente y enérgico; mas casi siempre se muestra correcto y pulcro en el decir, complaciéndose en ostentar su pericia en aquellas «galas de trobar» que describe en el penúltimo capítulo de su *Arte de Poesía castellana*. Esto mismo revela su espíritu renaciente, si no lo indicasen ya las aficiones que descubre en el proemio de su versión de Virgilio y en muchas de sus poesías menores que conservamos, y que pasan de ciento setenta. Envidiaba él, como buena parte de sus contemporáneos los renacientes españoles, la riqueza y majestad del idioma de Tulio, y se lamentaba del «gran defecto de vocablos que hay en la lengua castellana en comparación de la latina»; pero esto mismo le estimuló a trabajar para conseguir que se mantuviese aquélla «más empinada e polida que jamás estuuo», teniendo en cuenta este pensamiento que en sentencioso metro expone, en el preludio de su *Viaje*:

«La rústica lengua buen verso la doma.»

No solamente fué clásica la cultura de Encina, sino nacional y popular. De sus obras dramáticas puede colegirse que había leído muy bien al Arcipreste de Hita y al de Talavera, que conocía el *Tristán* y el *Amadís*, que tuvo presente el delicioso *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, que experimentó el influjo de la *Cárcel de Amor* y de la *Comedia de Calisto y Melibea*, y que leyó mucho a Juan de Mena, a quien llama «excelente varón» en el *Triunfo de la Fama*, y a quien coloca en la casa de esta última, juntamente con otros «grandes poetas», como Guevara, Cartagena, Juan Rodríguez del Padrón, el Marqués de Santillana, Hernán Pérez de Guzmán, Gómez Manrique y su sobrino Jorge, el autor de las famosas *Coplas*, flor la más noble y lozana de nuestra poesía durante la XV.ª centuria.

Para García de Resende, Juan del Encina «comenzó» el estilo *pasto-*

ril, y, sea o no cierto el hecho, no puede ponerse en duda que, en el teatro del dramático salmantino, los pastores, con su rústico lenguaje, desempeñan el principal papel. ¿Fué esto debido a una corriente tradicional de nuestra historia, aprovechada por Encina? ¿Fué Encina, por el contrario, el que primero sacó a escena entre nosotros la vida pastoril, tomándola por base de todas sus obras dramáticas, sagradas y profanas? No creo que esto último pueda asegurarse terminantemente; pero sí entiendo que la representación de Encina, como creador de un *nuevo* género bucólico, no es debida sino a sus aficiones renacientes. El tradujo o más bien imitó en castellano las *Églogas* de Virgilio, acordando «de las trovar en diversos géneros de metro *y en estilo rústico, por consonar con el poeta, qué introduce personas pastoriles»;* y él mismo decía, en el Proemio-dedicatoria a los duques de Alba de la compilación de sus obras (ed. de Salamanca, 1496) que las había reunido, «porque andaban ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrecillas mías que como mensajeras había enviado adelante, que ya no mías, más ajenas se podían llamar: que de otra manera no me pusiera tan presto a sumar la cuenta de mi labor é trabajo. Mas no me pude sufrir viéndolas tan maltratadas, levantándoles falso testimonio, poniendo en ellas lo que yo nunca dije ni me pasó por pensamiento. Forzáronme también *los detractores y maldicientes, que publicaban no se extender mi saber sino a cosas pastoriles é de poca autoridad; pues, si bien es mirado, no menos ingenio requieren las cosas pastoriles que otras; mas antes yo creía que más.*»

Consideráronle, pues, sus contemporáneos (aun los detractores), como perito en el estilo *pastoril*, y así le diputaron las generaciones siguientes por introductor del género bucólico en nuestra literatura dramática. Mas él tuvo por razón principal de su empresa el ejemplo de Virgilio, y estas aficiones de renaciente le hicieron allegar, como dice en el Argumento del *Triunfo de la Fama*, con frase tan bella como profunda, «á la fuente Castalia, adonde bebió é vió muchos poetas beber, *por cobrar aliento de gran estilo*».

Por lo demás, los pastores de Juan del Encina no abusan tanto del *rusticismo* ni del llamado dialecto «sayagués» (prov. de Zamora) [1] como los de Lucas Fernández, ni se complacen en las brutalidades e inepcias

[1] Acerca de *sayagués* y *sayaguesa* véase el artículo de C. Fernández Duro en *El Averiguador Universal* de I. M. Sbarbi (Madrid, 1879; t. I; pág. 374 y sigs.).

que estropean la mayor parte de nuestro Teatro durante la primera mitad del siglo XVI. Son sencillos e ingénuos, pero elegantes y hasta poéticos a veces.

La concepción del amor es también en Juan del Encina más pagana que cristiana. Vitoriano y Plácida, Cristino y Febea, pertenecen a la misma familia que Eurialo y Lucrecia, Leriano y Laureola, Calisto y Melibea. Amor es para Encina el más alto e incontrastable de los dioses, y sus efectos inevitables, son el dolor y la muerte. Fileno se suicida, ante la ingratitud de Cefira; Vitoriano quiere darse la muerte sobre el cadáver de Plácida; y el pastor Cristino, habiendo querido dejar este mundo y sus vanidades por servir a Dios, retrayéndose a ser ermitaño, es tentado por el dios de amor, que le fuerza y obliga a dejar los hábitos y la religión, en vista de que

«Las vidas de las hermitas
son benditas;
mas nunca son ermitaños
sino viejos de cient años,
personas que son prescritas,
que no sienten poderío
ni amorío,
ni les viene cachondez.»

A pesar de lo sencillo de sus procedimientos, y de la patente imitación, a veces, de modelos italianos, Juan del Encina tiene una representación algo más importante que la de ser un mero *precursor* de Lope de Vega, aunque no sea difícil hallar en sus obras los gérmenes de todos los principales géneros dramáticos que después se desarrollaron. Las *Églogas* de Plácida y Vitoriano, de Fileno y Zambardo, de *Los pastores palaciegos* y de la *noche de Antruejo* (2.ª), son piezas de positivo mérito; y no hay ninguna en la que no puedan señalarse trozos de verdadera belleza artística.

Trajo a la escena el espíritu íntegramente *humano* del Renacimiento, haciendo de las pasiones, y no de fríos e históricos modelos, la materia de su obra. No fué un temperamento rebelde ni extraordinariamente osado; sino un poeta sencillo, delicado y observador, que aceptó la existencia con cierta suave resignación, no exenta de melancolía:

«¿Ques la vida, sino flores
nacidas en poco rato,
que ya cuando no me cato
tienen muertas las colores?» (1)

(1) Gallardo, Zarco y Sancho: *Ensayo de una biblioteca española;* II, 865.

Fué, además, netamente nacional, y, por lo tanto, realista, como toda nuestra mejor tradición literaria. Si adoptó *el estilo pastoril*, y aun abusó de él, mereciendo por ello las censuras de sus detractores, no solamente lo hizo en recordación de Virgilio, sino para transportar a la escena la única parte de la vida social que podía retratar sin riesgo. Pero sus pastores no son figuras decorativas, o cortesanos distrazados, como los de Jorge de Montemayor, Gálvez de Montalvo o Cervantes, sino séres humanos de humilde clase, que se expresan con arreglo a su condición, y que, ni en pensamiento ni en palabra, salen jamás de los límites propios de su esfera.

Fué, por último, Encina, un notable músico ([1]), y en este sentido es también interesante su representación, porque coincide con la que ostenta en el orden literario. Juzgando Barbieri las composiciones de aquél, insertas en el *Cancionero musical*, escribe: «son, por su estructura y armonización sencilla, obras expresivas, más propias para halagar los sentidos que para hacer gala de científicos contrapuntos; en una palabra, *el estilo musical de Encina es más propio del género profano, que no del sagrado que se usaba entonces*».

Contemporáneo de Encina (y aun rival suyo en el arte y en la vida) fué el salmantino Lucas Fernández, cuyas *Farsas y Églogas al modo y «estilo pastoril» y castellano*, se imprimieron en Salamanca, a fines de 1514.

Los caracteres generales del teatro de Lucas Fernández, son muy semejantes a los del de Juan del Encina, pero en escala inferior, y con cierta exageración en el primero de los defectos del segundo. Lucas Fernández es un versificador fácil, pero sin la maestría y sin el temperamento poético de Encina. Sigue habiendo escasísima acción en sus piezas, cuyos personajes son casi siempre pastores, y el lenguaje de éstos es, no solamente mucho más tosco y desagradable, sino también de mucho peor gusto que el de los de Encina. La insufrible brutalidad que muestran muchas de las farsas pastoriles de la primera mitad del siglo XVI, más que con el teatro de Encina, se entronca con el de Lucas Fernández y tiene en éste un inmediato precedente. No quiere ello decir que Fernández fuese un escritor incivil y falto de cultura; de

([1]) En el *Cancionero musical* de Barbieri se conserva la música compuesta por Encina. Entre esas composiciones están los villancicos que figuran en las páginas 87, 114 y 132 de la edición Cañete-Barbieri. (Véanse, en el susodicho *Cancionero*, los números 357, 353 y 354.)

sus obras se infiere que había leído a Encina [1], que experimentó, como éste, el influjo de la *Cárcel de Amor* y de la *Celestina*, y que no carecía de letras clásicas. Su rusticidad es voluntaria, y, cuando quiere, sabe hacer hablar a sus personajes (como a la Doncella de la *Farsa* [2] *del Caballero y el Pastor)* en términos bien escogidos; pero, ni su erudición era tanta como la de Encina, ni estaba tan depurado su gusto, que supiera contener la imitación del «estilo pastoril» en sus debidos límites, para evitar el enfado y la monotonía.

Más importancia que el Teatro profano tiene en Lucas Fernández el sagrado, al cual pertenecen las tres últimas piezas de la edición de 1514. No sin cierto fundamento, dice Cañete que «Encina fué el Lope de Vega, y Fernández el Calderón del tiempo de los Reyes Católicos».

(1) Hay un verso de Encina al principio de la *Farsa del Soldado* (pág. 85), donde se cita también la *Égloga de Fileno y Zambardo*, la de *Cristino y Febea* y el *Triunfo de Amor* (págs. 92 a 94).

(2) Este es uno de los más antiguos textos españoles en que el vocablo *farsa* se emplea. Viene, según se cree, de la terminación femenina del participio latino: *farsus, a, um* (o *fartus)*, de *farcire* = embutir, llenar, introducir. Refiriéndose al *Viaje literario* de Villanueva (XXII, 191), recuerda Cañete que en algunas catedrales de la corona de Aragón se llamaba a los maitines del Jueves Santo *dels Fars*, o *Fasos*, «de la palabra latina *farsa*, que se dió a las preces rimadas que se cantaban al fin de estos oficios». (Comp. Milá: *Obras*, VI, 212, *nota.)*

Parece seguro que, a partir del siglo X por lo menos, se intercalaron en el canto eclesiástico, después de ciertos trozos corales, textos en poesía o en prosa, rítmicos o versificados, llamados *tropi*, *versus intercalares*, *ornaturae* y *farciturae* o *farcitiones*. Perfeccionados esos *tropos* en forma de diálogos, al principio o al final de los oficios, dieron quizá origen a los *misterios* medievales. (Cons. Mone: *Schauspiele des Mittelalters*, Karlsruhe, 1846; Keppler: *Zur Passionspredigt*, en el *Hist. Jahrb.* de 1883; S. Bäumer: *Histoire du Bréviaire*, trad. Biron; Paris, 1905, I, 420 y sigs.)

Cristóbal de Villalón, en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (ed. Serrano y Sanz; Madrid, 1898; pág. 179), empieza un párrafo del siguiente modo: «Pues en las representaciones de comedias, *que en Castilla llaman farsas.....*»

En Francia, el más antiguo ejemplo de *farce*, en el sentido figurado y más especialmente dramático, ocurre en la Ordenanza del preboste de París, de 3 de junio de 1398. Gastón París entiende, sin embargo, que el empleo del verbo *se farser* por «burlarse», desde el siglo XIII, prueba que la ausencia de la palabra *farse* (después *farce*) en textos más antiguos, es puramente fortuita, y que *farse* tenía ya, desde el siglo XII, el sentido que posee más tarde. Añade G. Paris, que *farce*, en la significación moderna, se aplicó primero «à des intermèdes comiques que l'on insérait dans les mystères pour en rompre la continuité, un peu lourde à soutenir pour les spectateurs. Cela n'empêche pas qu'il ait existé des pièces comiques, sorties du répertoire des *joculatores*, qui n'étaient pas en rapport direct avec les mystères; elles ne prenaient d'abord le nom de *farses* que quand on les intercalait dans ceux-ci, puis on le donna même à celles qui en étaient tout à fait indépendantes.» *(Mélanges de Littérature Française du Moyen Age*, publiés par Mario Roques; Paris, 1910; I, 67.)

El tipo del soldado, en la *Farsa* de Lucas Fernández, es el primer esbozo del *miles gloriosus* en el Teatro español.

Las obras sagradas de Lucas Fernández son más meditadas que las de Encina y revelan en su autor un amor más profundo al género que el de su conterráneo. Pero no por eso son más poéticas, y hay, por desgracia, en ellas, más *teología* que *arte;* sus personajes, mejor que rústicos pastores, parecen catedráticos de Sagrada Escritura o de Historia eclesiástica, y demuestran una erudición *bíblica* y unos conocimientos de Teología dogmática, con cuyos recuerdos trata de suplir Fernández lo que le falta de inventiva.

Estos graves defectos de Lucas Fernández, no impiden que sea estimable la colección de sus obras dramáticas, no sólo porque son restos venerables de una época tan remota de la historia de nuestro Teatro, sino también porque no es raro encontrar en ellas algunos trozos (sobre todo los *villancicos)* de verdadera y legítima inspiración.

Gil Vicente, aunque por su nacimiento, y por el lenguaje de la mayoría de sus obras, figura propiamente en la historia de la literatura portuguesa, interesa también, y no poco, a la castellana. Su primera obra (de las 43 que de él conservamos): el monólogo *da Visitaçao* (1502), está en castellano; la última: *Floresta de enganos* (1536), se halla también, en su mayor parte, redactada en ese idioma.

No solamente escribe en lengua de Castilla once de sus obras, sino que buena parte de las 32 restantes (20), tienen escenas castellanas, y a veces en mayor número que portuguesas. Además de escribir en esa lengua y de recoger supersticiones y costumbres, intercala a veces, en textos portugueses, romances, villancicos y canciones tomadas de la tradición española, y que no son hoy de poco auxilio para la reconstrucción de nuestro viejo Romancero nacional.

En la primera manera de Gil Vicente, representada por el monólogo *de la Visitación*, por el *Auto pastoril castellano*, y por el *de los Reyes Magos*, el «estilo pastoril» predomina, y es Juan del Encina el escritor que toma por modelo. No le olvida después; pero, merced a influencias francesas o italianas, no bien determinadas todavía, o quizá por impulsos de su propio genio poético, Gil Vicente progresa en la composición dramática de un modo extraordinario, y escribe comedias que revelan un conocimiento de la escena mucho más profundo que el de los dos poetas salmantinos. Media, sin duda ninguna, una distancia considerable, desde el punto de vista del interés de la trama, del movimiento escénico y de la complicación de situaciones, entre las *Églogas* y *Farsas* de Juan del Encina y Lucas Fernández, y las *Comedias*, *Tragicomedias*,

Autos y *Farsas* del vate lusitano. Su teatro tiene un carácter *social* más ámplio que el de aquéllos, y está por consiguiente, más en harmonía con la concepción moderna. Ya no son sencillos pastores los interlocutores de sus dramas, sino frailes, hidalgos, escuderos, magnates, alcaldes, médicos, judíos, nigromantes, alcahuetas, marineros, arrieros y hasta gitanos y negros. No quiere decir esto que alcance todavía el dominio de la escena; los defectos de su obra demuestran que su teatro, sin ser incipiente, dista bastante de la perfección; las transiciones escénicas suelen ser bruscas, y el estilo no es, ni con mucho, tan suelto, elegante y harmonioso como el del mismo Encina, resultando inferior en el estilo castellano al portugués Pero ni Encina ni Lucas Fernández soñaron jamás la pompa y el boato con que se representaron obras como la tragicomedia de las *Cortes de Júpiter* o la del *Triumpho do Inverno*. En sus obras de carácter s grado, Gil Vicente no emplea el procedimiento de los *casos* ni de las *cuestiones*, de que tanto abusó luego Sánchez de Badajoz, sino la sencilla y elocuente exposición de la historia sagrada (como en el *Auto da historia de Deos*, en el *Diálogo sobre a Resurreição* y en el *Auto da Cananea*), o alguna interesante invención apropiada para celebrar los misterios o explanar consideraciones morales. Emplea también, en lo sagrado y en lo profano, figuras abstractas y alegóricas (como en el *Auto da Mofina Mendes*), y personajes mitológicos (como los que intervienen en el *Auto da Feira*). A veces, pone *introitos*, donde el actor refiere sucesos de amor, o hace reflexiones morales, acompañadas o no del *argumento* (generalmente en verso; en ocasiones en prosa, como acontece en la *Floresta de enganos*). Intercala asimismo verdaderos entremeses, que él llama *passos*, como el de Mofina y Payo Vaz en el *Auto da Mofina Mendes*, o el del Mercader engañado y el del Doctor y la Moza en la *Floresta de enganos*.

Fué Gil Vicente un hombre del Renacimiento, como Damián de Goes y otros muchos de su época. Vivió en la corte de don Juan III, a quien Luis Vives dedicó los libros *De disciplinis* y con quien Erasmo estuvo en correspondencia. Gil Vicente figura, además, en las huestes del erasmismo, y es tradición que el mismo Erasmo le comparó alguna vez con Plauto. La Inquisición (*Indice* español de 1559) prohibió el *Auto de Amadis de Gaula*, el *de don Duardos*, el *de Lusitania* y el *de los Físicos*; y en el *Index librorum prohibitorum* impreso en Lisboa en 1581, se lee: «Das obras de Gil Vicente, que andão juntas en hum corpo, se ha

de riscar o prologo, até que se proveja na emmenda dos seus autos, *que tem necessidade de muita censura e reformação»* (1).

Por la variedad y potencia de su genio dramático, Gil Vicente está mucho más cerca de Lope de Vega que Encina o Lucas Fernández. En la *Comedia de Rubena*, donde aparece la figura del *bobo* (*parvo*) y donde consta igualmente la división en *tres scenas* (actos), da una muestra de la comedia de enredo; en *don Duardos* y en *Amadís*, anticipa el drama heróico; en la farsa del *Clerigo da Beira* se adelanta al *Paso* quinto *(de los ladrones)* del *Deleytoso* de Lope de Rueda; y, en el simbólico *Auto da Alma* nos coloca en el umbral de los autos sacramentales calderonianos.

Hay dos tipos fundamentales de autores dramáticos: el creador de intrigas o enredos teatrales, y el creador de caracteres. Se puede sobresalir en lo primero sin descollar en lo segundo, y vice-versa, siendo muy raros los poetas que, como Shakespeare o Lope de Vega, reunen ambas excelencias. El creador de enredos, entretiene o emociona; el creador de caracteres, da ejemplos de vida. En ambos, sin embargo, hay algo de común, sin lo cual ninguno de los dos producirá una obra duradera: la *situación* dramática, cómica o trágica, cuyo hallazgo no requiere solamente experiencia y hábito de la escena, sino cierto *instinto* que únicamente da la Naturaleza, y que a veces suple a la experiencia misma.

Ahora bien, ni en Juan del Encina ni en Lucas Fernández encontramos *caracteres;* todo lo más que en sus obras se observa, son *situaciones* más o menos sencillas, más o menos poéticas, rara vez dramáticas. Pero en Gil Vicente la pintura de caracteres apunta ya, y por eso su teatro es de mayor importancia histórica que el de aquéllos: ora se trata del gracioso tipo del Escudero de *Quem tem farelo*, pariente muy próximo del amo de Lázaro de Tormes; ya de la hipócrita Ama del *Auto da India;* ya del viejo verde de la farsa *O Velho da horta*; ya del fraile alegre, o del ermitaño hipócrita, o de cualquiera otro de los muchos personajes típicos que figuran en sus farsas, comedias y tragicomedias, y que evidentemente responden a observación de la realidad. Mas todavía no aparecen estos caracteres suficientemente señalados para que se impongan a la memoria del pueblo. Son tipos *generales*, bastante bien descritos, pero sin vigor personal. Son el enamorado ridículo, la falsa mujer, el

(1) *Apud* Fr. Heinrich Reusch: *Die Indices librorum prohibitorum des sechzehnten Jahrhunderts,* Tübingen, 1886; pág. 361.

clérigo alegre, el caballero discreto..... no tal o cual indivíduo de esas categorías. Había, sin embargo, un modelo incomparable, no ciertamente de obra teatral, pero sí de obra literaria, donde los caracteres estaban de mano maestra descritos: la *Comedia de Calisto y Melibea*; ni Encina, ni Fernández, ni Gil Vicente, supieron aprovecharlo, quizá porque no lo comprendían, quizá también porque ese Teatro era demasiado *profundo* y complicado para representarlo en la sala de un palacio ducal, en la cámara de un monarca, o en el átrio de una iglesia, y necesitaba para su desarrollo un público más numeroso y un ambiente más libre. De todos modos, «entre los ingenios que en las postrimerías de la Edad Media y en los albores del Renacimiento rejuvenecieron la exangüe poesía cortesana con el filtro generoso de la canción popular—escribe Menéndez y Pelayo—, Gil Vicente es, sin disputa, el mayor de todos.»

La modalidad de la escuela pastoril a que acabamos de referirnos, es la que podemos llamar *profana*, en contraposición a la *sagrada*, que también cabría calificar de *alegórica*, representada principalmente por el compatriota de Naharro y de Vasco Díaz Tanco de Fregenal: el Bachiller Diego Sánchez de Badajoz. Ambas manifestaciones arrancan de Juan del Encina, que fué, como hemos visto, no sólo un poeta profano, sino religioso, aun cuando en este último concepto valga menos que en el primero.

En esta nueva forma, el «estilo pastoril» sigue conservando sus rasgos fundamentales: el metro es, por lo general, octosilábico, con o sin pié quebrado; el enredo dramático, simplicísimo, reducido a veces a un mero diálogo; los personajes, por lo común, pertenecen a la Sagrada Escritura o tienen carácter alegórico, no faltando en muchas ocasiones un pastor, que se expresa en el rústico lenguaje acomodado a su condición; las obras, son representadas en la Iglesia, o, por lo menos, con motivo de festividades religiosas.

La mayor parte de las producciones dramáticas de Sánchez de Badajoz, versan sobre temas religiosos. Sólo cinco de las veintiocho que escribió, o sean: la *Farsa del Matrimonio*, la *de la Fortuna o Hado*, la *de la Hechicera*, la *de la Ventera*, y, hasta cierto punto, la *de la Muerte*, pueden considerarse como profanas.

Las primeras pueden subdividirse en dos grupos: el de las obras fundadas en relatos de la historia sagrada o de las leyendas de santos, como las Farsas *de Santa Bárbara*, *de Salomón*, *de Tamar*, *de los Doctores*,

de Isaac, *de Santa Susaña*, *del rey David*, *de Abraham*, *de la Salutación* y *de San Pedro*; y el de las estrictamente teológicas (morales o dogmáticas), como las: *Teologal*, *de la Natividad*, *Moral*, *del Colmenero*, *Militar*, *Racional del libre albedrío*, *del Santísimo Sacramento*, *del Molinero*, *del Moysén*, *de la Iglesia*, *del Herrero* y *del juego de cañas*, y la *Danza de los pecados*.

A pesar del carácter abstracto de la mayoría de sus obras, Sánchez de Badajoz ofrece interés, no sólo para el historiador del Teatro, sino para el filólogo (1) y para el *folk-lorista* (2). Además, pinta en sus farsas algunos tipos muy propios de nuestra escena del siglo XVI, como el del Negro, el del Bobo, el de la Vieja hechicera, el del Portugués y el del Soldado fanfarrón. Sin llegar al artificio de Sepúlveda, a las alturas teológicas de Palau, ni al casticismo de Lope de Rueda, el bachiller extremeño sigue con meritísimo esfuerzo los pasos de Encina y nos da en su *Recopilación* un verdadero *registro de representantes* de la primera mitad de la centuria décima-sexta.

Confieso que esta segunda modalidad del «estilo pastoril», representada, entre otros, por Sánchez de Badajoz, me parece tan mala como la primera, o peor. En el arte dramático, siempre son falsas las alegorías; en el épico o en el lírico, es necesario todo el genio de un Dante o de un Milton para hacerlas soportables. Desempeñan ciertamente su papel en épocas de transición; pero pronto son olvidadas. Así, Filón hebreo hizo entrar la filosofía griega en la corriente del pensamiento judaico, recurriendo al procedimiento alegórico; mas serán hoy rarísimos los que lean los escritos de Filón con otro espíritu que el de la curiosidad erudita. Otro tanto acontece con el drama alegórico y con el auto sacramental, que también suele serlo: muy pocos los leerán en nuestros días por puro placer estético. Para la enseñanza teológica están, o deben estar, las obras didácticas de teología; la obra dramática no tiene por objeto enseñar nada, ni teología, ni ciencia, ni moral, sino reproducir estéticamente la vida, tal como cada poeta la interpreta Sólo lo *humano* inte-

(1) Por ejemplo, el vocablo *ramera*, que Covarrubias explica de un modo disparatado, está declarado en aquellos versos de la *Farsa de Tamar*, que dicen:

«Quien tapa, ¿sabeis qué inventa?
Poner ramo de ramera.»

(2) Véase, entre otros, el gracioso cuento con que comienza el Pastor la *Farsa teologal*, análogo a otro que va, con el n.º 19, en el libro II de *El Buen Auiso y Portacuentos* de Juan Timoneda (ed. Schevill, en la *Revue Hispanique*, n.º 65, marzo, 1911), impreso en 1564.

resa y emociona al hombre, en la esfera teatral, y las alegorías se mueven en la abstracta región de las ideas, adonde no llegan las energías de las pasiones reales, y que, por consiguiente, está por completo fuera de la acción dramática. El Poder, abatido por la Desgracia, rechazado por la Ingratitud y sostenido por la Fidelidad, es un símbolo que sólo da idea de una generalización más o menos fundada; el rey Lear, abandonado por sus hijas, engañado por sus amigos y amparado por su bufón, es un tipo inmortal que conmoverá siempre. Lo primero es una *teoría;* lo segundo, un *hecho*, que recuerda otros muchos de la vida. Los personajes del primer género son abstracciones; los del segundo, séres reales; por eso aquéllos tienen por característica la *inmovilidad*, mientras que la *acción* es patrimonio de los últimos.

A la escuela del «estilo pastoril» pertenecen numerosas obras impresas en el siglo XVI, y algunas otras de últimos del XV. Citaré entre ellas, la *Égloga de tres pastores* de Francisco de Madrid, «pieza de circunstancias», como dice con razón Cañete, escrita a fines de 1494; la *Égloga interlocutoria* (Alcalá de Henares, antes de 1511) de Diego de Ávila, obra de algún interés y no mal versificada, donde se destaca la figura del *bobo* Tenorio y son de notar las desvergonzadas *pullas* (1) de los pastores; una anónima e incompleta *Farsa pastoril* (posterior a 1521 y anterior a 1550); la *Farsa nuevamente trobada* de Fernando Díaz (1554); la anónima *Égloga pastoril*, de autor valenciano; la también anónima *Égloga nueua*, de la Biblioteca de Munich; la linda *Égloga o Farsa* de Juan de París, uno de los ejemplares más perfectos en su género (1536); la *Égloga* de Torino y Benita, que figura en la *Qvestion de Amor de dos enamorados* (obra anónima, escrita por los años de 1508 a 1512); la *Bucólica* de Feliciano de Silva, inserta en su *Segvndo libro de la quarta parte de la Choronica del excelentissimo Principe don Florisel de Niquea* (Salamanca, 1551), donde Silva abusa de aquel «estilo de

(1) Covarrubias dice que *pulla* «es vn dicho gracioso, aunque algo obsceno, de que communmente vsan los caminantes, quando topan a los villanos que estan labrando los campos, especialmente en tiempo de siega o vendimias. Y llamase *pulla* de la Apulla, tierra de Nápoles, donde se empeçó a vsar, y de alli se ha extendido a todo el mundo». La derivación me parece arbitraria, y tampoco es exacta la explicación del vocablo. La *pulla* debe de ser uno de los antiquísimos juegos *de escarnio*, de que hay ejemplos en nuestros Cancioneros (véase, por ejemplo, en el de Baena, n.º 107, la *pulla* de Alfonso Alvarez de Villasandino contra Garçi-Ferrandes de Gerena, cuando éste se tornó moro). Lebrija traduce *pulla* por *dicterium* y *scoma*. Recuérdense, a este propósito, los dicterios de los vendimiadores en la tradición sobre los orígenes de la comedia griega.

alforjas» que con tanta chispa le echó en cara el Bachiller de Arcadia; la *Comedia Tibalda* (Toledo, 1553), comenzada por el Comendador Per Alvarez de Ayllón y terminada por Luis Hurtado de Toledo, joya de la poesía bucólica en el siglo XVI, y que puede competir en propiedad de lenguaje con las tres *Églogas* (1) de Garcilaso de la Vega (1543); la *Égloga de tres pastores*, inserta en el *Cancionero general* zaragozano de 1554; la *Égloga de Balteo y Argasto*, de Alonso Núñez de Reinoso, inserta en su *Historia de los amores de Clareo y Florisia, y de los Trabajos de Isea* (Venecia, 1552), imitación de los *Amorosi Ragionamenti* de Ludovico Dolce; la *Égloga de Fanio y Liria*, incluída por Luis Gálvez de Montalvo en *El pastor de Filida* (1582); el *Colloquio pastoril*, en prosa, que puso Antonio de Torquemada al final de sus *Colloquios satíricos* (1553); el *Auto de la aparición* (Burgos, 1523) de Pedro Altamira; el *de San Juan*, de Estéban Martínez (Burgos, 1528); etc., etc.

No es para olvidada tampoco, dentro del «estilo pastoril» (del cual representa, quizá, una especial modalidad), la figura del Bachiller Fernán López de Yanguas (¿1450-1550?), escritor de innegable talento, anterior, en la preferencia otorgada a la representación alegórica, a Diego Sánchez de Badajoz y a Bartolomé Palau, y autor de la *Farsa Real*, de la *Farsa del Mundo y moral*, de la *Farsa de la concordia*, de la *Égloga en loor de la Natividad de Nuestro Señor*, y de la *Farsa sacramental* (1520?), la más antigua muestra conocida de lo que fueron los *autos sacramentales*. Citemos igualmente al contemporáneo de Yanguas: el Bachiller de la Pradilla, discípulo de Lebrija y catedrático de Santo Domingo de la Calzada (¿1461—d. de 1518), autor de la *Égloga Real*, en latín y castellano (2).

Si las obras del «estilo pastoril» no hicieron avanzar grandemente a nuestro arte dramático por lo que respecta a la técnica teatral en sí misma, sirvieron para depurar el gusto y afinar el lenguaje. Nótese que las obras maestras de nuestra lírica del siglo XVI: las tres *Églogas* de Garcilaso, las siete que componen la *Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre, las *Odas* de Fray Luis de León, son todas de carácter *bucólico*, e hijas del equilibrado *humanismo* de sus autores. El mismo *Cántico es-*

(1) Églogas que, dicho sea de paso, estimaba Cervantes como *representables (Quixote*, II, 58).

(2) He demostrado que López de Yanguas y el Bachiller de la Pradilla fueron personas distintas, en el artículo: *Fernán López de Yanguas y el Bachiller de la Pradilla*, inserto en mi *Revista crítica hispano-americana*, t. I, pág. 44 (Madrid, 1915).

piritual de San Juan de la Cruz, no es otra cosa que una *égloga* amatoria a lo divino. Y no hay que olvidar que Fernando de Herrera, como su discípulo Rodrigo Caro, aprendió mucho en Garcilaso. Después, Cervantes en su *Galatea* y Lope de Vega en su *Arcadia*, siguen las huellas de Jorge de Montemayor, de Gil Polo y de Gálvez de Montalvo [1], y el autor del *Quijote*, aun luego de haberlo escrito, seguía acordándose de la *Galatea* como de la obra cuyo estilo le contentaba más. Cierto que, en la novela pastoril de la segunda mitad del siglo XVI, la influencia italiana parece ser predominante; pero antes de que penetrase entre nosotros esta influencia, Feliciano de Silva, con el *Amadis de Grecia* (1535) y el *Don Florisel de Niquea* (1536-1551), había hecho entrar pastores y *bucólicas* en el cuadro de sus novelas caballerescas, como el anónimo autor de la *Question de Amor*.

Creo que nada de esto se explicará bien, sin tener en cuenta el precedente de Juan del Encina, de Lucas Fernández y de sus contemporáneos de fines del siglo XV, como no se explicarían bien los idilios de Teócrito sin los *mimos* de Sofrón de Siracusa. Aparte de la tradición histórica, que sin duda es un factor interesante, estimo la literatura pastoril del siglo XVI como una consecuencia del humanismo renaciente, ya visible en el autor de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*. Es curioso que en las postrimerías del siglo XVIII, e inmediatamente antes de otro siglo de Renacimiento y de revoluciones, como fué el XIX, resucitase el estilo pastoril con el más grande de los poetas de la escuela de Salamanca: Juan Meléndez Valdés. Esto era sencillamente una apelación a la Naturaleza, exaltada por Rousseau y divinizada por la Revolución francesa; era el primer latido de un gérmen romántico que con lentitud

[1] Consúltese, sobre la literatura pastoril novelesca, la monografía de Hugo A. Rennert: *The Spanish Pastoral Romances;* 2.ª ed.; Philadelphia, 1912; y la *Introducción* de R. Schevill y A. Bonilla en el t. I de nuestra edición crítica de *La Galatea* de Cervantes (Madrid, 1914).

Respecto de Lope de Vega, es de notar lo que el Dr. Juan Pérez de Montalbán escribe en su *Fama posthvma* (Madrid, 1636; fol. 2 *b)*: «Luego que llegó a Madrid, por no ser su hazienda mucha, y tener algun arrimo que le ayudasse a su luzimiento, se acomodó con don Geronimo Manrique, Obispo de Auila, a quien agradó sumamente *con vnas Eglogas* que escriuio en su nombre, y con la Comedia de *la Pastoral de Iacinto*, que fué la primera que hizo de tres jornadas, *porque hasta entonces la Comedia consistia solo en vn Dialogo de quatro personas, que no passaua de tres pliegos;* y destas escriuio Lope de Vega muchas, hasta introduzir la nouedad de las otras. Para que sepan todos que su perfeccion se deue solo a su talento, pues las halló rusticas y las hizo damas.» Parece indicar todo esto que Lope llegó al teatro por el camino del «estilo pastoril», y no es esta poca gloria para Juan del Encina.

había de desenvolverse, porque romanticismo y naturalismo, aunque otra cosa parezca, andan estrechamente unidos.

Tal es el sentido íntimo y profundo de la poesía pastoril, cuando no se trata de pálidas e insulsas imitaciones. Menéndez y Pelayo lo echó de ver (y no es esta una de sus menos geniales apreciaciones), respecto del autor del *Ingenioso Hidalgo*. «Yo creo—dice aquel egregio varón [1]—que algo faltaría en la apreciación de la obra de Cervantes, si no reconociésemos que en su espíritu alentaba una aspiración romántica nunca satisfecha, que después de haberse derramado con heróico empuje por el campo de la acción, se convirtió en actitud estética, en energía creadora, y buscó en el mundo de los idilios y de los viajes fantásticos lo que no encontraba en la realidad, escudriñada por él con tan penetrantes ojos. *Tal sentido tiene a mi ver el bucolismo suyo, como el de otros grandes ingenios del Renacimiento.*»

Nótese que hay en Juan del Encina elementos pasionales muy señalados, observación de la vida, naturalidad en los diálogos; pero sus personajes son, por lo general, rudos, y es rudo también su lenguaje. Puesto en el caso de traducir al elegante vate mantuano, Encina transforma deliberadamente la dulzura de expresión del poeta latino en el agreste lenguaje de los pastores de Sayago. Cuando Lícidas pregunta, en la *Égloga IX:*

«Quo te, Moeri, pedes? an, quo via ducit, in urbem?»,

leemos en la versión:

«¿Adónde aballas la pata,
Meris, díme la verdad:
dónde vas?;
¿dónde vas?; dímelo, cata:
¿vas de cara la ciudad?
di verás.»

y los suavísimos hexámetros:

«Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui Musam meditaris avena: &.[3]»

son traducidos por Encina:

[1] *Orígenes de la Novela;* I, DXVI.—Véase una explicación análoga del fenómeno bucólico en D. Alberto Lista (*Artículos críticos y literarios;* t. I; Palma, 1840; pág. 171).

«Tityro, ¡quán sin cuydado
que te estás so aquesta haya
bien tendido é rrellanado!
Yo triste descarriado,
ya no sé por do me vaya.
¡Ay, carillo!
Tañes tú tu caramillo;
no hay quien cordojo te traya.»

Pero esta misma transformación que Encina hace experimentar a los personajes del culto poeta latino, prueba su deseo de no ser un servil imitador, y es indicio igualmente del carácter *nacional* que había de tener nuestro Teatro. Encina quiere sacar a escena, nó a Menalcas, ni a Coridon, ni a Tirsis, ni a Galatea, sino a Bras, a Mingo, a Rodrigacho, a Pascuala; elige aquellos tipos vivientes que encuentra a su lado, en tierras de Salamanca y de Zamora, y pone en su boca el propio lenguaje que hablaban, heredero legítimo del que podemos leer en aquellos fueros medievales de Cáceres, de Usagre, de Salamanca, que más que fueros, parecen ordenanzas de comunidades pastoriles; y además describe sus juegos, pinta sus costumbres, relata sus festejos y se compenetra con sus alegrías y pesares. El *estilo pastoril* no es aquí, pues, una mera ficción poética, sino un toque de atención sobre el valor de la vida popular, que había de constituir la base duradera de nuestra representación dramática. Y aun es de notar que otro tanto acontece, en ese estilo, con las demás artes que completan la poesía y la acción: la danza y el canto; el *villancico*, con el baile que le acompaña, es elemento capital en los rígenes de nuestro arte lírico.

Observación fué de Menéndez y Pelayo (1) que, durante la primera mitad del siglo XVI, coexistieron dos escuelas dramáticas: una, la más comunmente seguida, la más fecunda, aunque no ciertamente la más original, derivada de Juan del Encina, considerado, no solamente como dramaturgo religioso, sino también como dramaturgo profano; otra, que produjo menor número de obras, pero todas muy dignas de consideración, porque se aproximan más a la forma definitiva que entre nosotros logró el drama profano, y que nace del estudio combinado de la *Celestina* y de las comedias de Torres Naharro, sin que por eso se niegue el influjo secundario de los Teatros latino e italiano.

Las características de la primera de estas escuelas, son bastante notorias y salientes: en las obras dramáticas profanas pertenecientes a este

(1) *Estudio crítico de B. de Torres Naharro;* págs. 145 y 146.

grupo, falta en ocasiones el *introito* y *argumento*, aunque otras veces se encuentra; pero los principales interlocutores son siempre pastores, el metro es el octosílabo de pié quebrado, o la octava de arte mayor; el estilo varía extraordinariamente, desde la reproducción del lenguaje rústico, más o menos fantástico, pero intolerable en ciertos casos por su barbarie, hasta la forma más elegante y literaria. En general, sin embargo, se observa que los autores correspondientes a esta escuela, sienten el prurito de la belleza formal y artística, preocupándose poco de las condiciones de representación dramática. La técnica teatral es en ellos simplicísima; el número de personajes, muy corto; la intriga, casi nula. La mayor parte de las obras se reducen a un mero diálogo, y su fondo es casi siempre una cuestión de amor. La fijación de caracteres, la reproducción de costumbres reales, no son cosas que les interesen. Su empeño consiste en discutir el problema de amor (quejas de amantes desdeñados, inculpaciones celosas, descripciones de los efectos del amor, contiendas entre rivales, etc.), con sutilezas y conceptismos más o menos quintaesenciados. En esta escuela se halla el precedente de la *dialéctica amorosa* de nuestros Teatros del siglo XVII; así como de la escuela de Torres Naharro proceden la comedia de costumbres y de intriga.

En resumen, la aportación del «estilo pastoril» a nuestro Teatro del siglo XVI, está representada por los siguientes elementos:

1.° El sentimiento de la Naturaleza;

2.° La influencia de la lírica popular, recordada por los villancicos;

3.° La introducción del tipo del pastor-*bobo*, precedente de la figura del *gracioso* de nuestro Teatro clásico.

***

La segunda dirección importante a que hemos aludido, es la que llamamos «estilo artificioso», representado principalmente por Bartolomé de Torres Naharro (m. 1530?) y por Bartolomé Palau (1525?-1570?).

Tuvo ocasión Torres Naharro, durante su larga permanencia en Italia, de compenetrarse con el medio artístico de aquel país, y a ello se debe sin duda el avance considerable que su teatro representa respecto

(1) Creo que esta palabra, en su acepción teatral, fué invento de Naharro. Lebrija en su *Vocabulario hispano-latino* (ed. de Salamanca, 1513), no da otro sentido de *Jornada* que el de: «camino de vn dia. Iter diei».

del de Juan del Encina y Lucas Fernández. No puede decirse ciertamente, por ahora, que tomase por modelo para sus obras ninguna pieza italiana, como después hicieron, según veremos, Lope de Rueda, Alonso de la Vega y Timoneda; las emejanzas que se han señalado entre la *Serafina* y la *Mandragola*, entre la *Calamita* e *I Suppositi*, no pasan de remotas analogías. Lo que al parecer tomó Naharro de la comedia italiana, no fué la división en cinco actos, que él llamó *jornadas* (¹), ni la costumbre de los *introitos*, seguida también por Encina en la égloga de *Plácida y Vitoriano*, sino la tendencia libre y satírica de ciertas escenas, el *arte teatral* en una palabra, en el cual Torres Naharro llega a tener verdadera maestría. No alcanza, en verdad, a crear tipos de tan poderoso efecto cómico como el Messer Nicia de *La Mandragola*; pero es indudable que «la inclinación realista del poeta extremeño se nutrió y fortificó con el estudio de este teatro, que debía sus mayores aciertos a la reproducción del natural, abultada a veces hasta la caricatura, compensando con este elemento vivo la frialdad de los trazos o enredos, imitados por lo común de Plauto y Terencio» (¹).

Tuvo, además, Tomás Naharro, ideas personales sobre el arte dramático, que expone en el importante *Prohemio* de la *Propalladia*. Para él, «Comedia no es otra cosa sino *un artificio ingenioso* de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado. La división della en cinco actos, no solamente me parece buena, pero mucho necesaria; *aunque yo les llamo jornadas*, porque más me parescen descansaderos que otra cosa. De donde la comedia queda mejor entendida y rescitada.—El número de las personas que se han de introducir, es mi voto que no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusión. Aunque en nuestra *Comedia Tinellaria* se introdujeron pasadas veinte personas, porque el subjecto della no quiso menos, el honesto número me paresce que sea de seis hasta doce personas. El decoro en las comedias es como el gobernalle en la nao, el cual el buen cómico siempre debe traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber: dando a cada uno lo suyo; evitar las cosas impropias; usar de todas las legítimas, de manera qu'el siervo no diga ni haga actos del señor, et e converso; y el lugar triste entristecello, y el alegre alegrallo, con toda la advertencia, diligencia y modo posibles, etc.— ..... Cuanto a los géneros

(¹) Menéndez y Pelayo: *Estudio citado;* pág. 103.

de comedias, a mí paresce que bastarían dos para en nuestra lengua castellana: comedia *a noticia*, y comedia *a fantasia*. A noticia s'entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son *Soldadesca* y *Tinellaria*. A fantasia, de cosa fantástiga o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son *Serafina*, *Imenea*, &.ª Partes de comedia, ansí mesmo, bastarían dos, scilicet: *introito* y *argumento*.»

He aquí, en pequeño, toda una dramaturgia: es, por decirlo así, el primer *manifiesto* del naciente Teatro hispánico, que ha adquirido yá conciencia de su personalidad y se prepara a dirigirla según criterios reflexivos. ¡Cuán distantes nos hallamos ya de Encina, a pesar de su *Égloga de Plácida y Vitoriano!*

No creo que el Teatro latino influyese directamente en Naharro, a pesar de que evidentemente conocía los autores clásicos (¹). Si la comedia italiana no hubiese adoptado la división en cinco actos y el uso del *introito* o argumento, dudo mucho de que Naharro la hubiera acogido. Aun en eso, sin embargo, puso el poeta extremeño el sello de su personalidad; porque creó el nombre de *jornadas*, admitido universalmente en la escena española desde fines del siglo XVI; y además inició en sus *introitos* un género especial, imitado luego por la mayor parte de los autores dramáticos españoles de la primera mitad del siglo décimo sexto. Menéndez y Pelayo ha hecho notar que el prólogo en Terencio, en Plauto, en los poetas italianos del mencionado siglo, es una mera anticipación del argumento de la pieza, una especie de presentación de los personajes (como en los *misterios* franceses, donde realmente desfilaban a veces los autores delante del público, antes de comenzar el espectáculo) sazonada en ocasiones con algunos chistes o con alguna apología del autor. «En Torres Naharro es cosa muy diversa: tiene valor por sí, independientemente de la pieza a la cual sirve de preludio y cuyo argumento expone. Es un monólogo pronunciado por un personaje rústico, que cuenta, en bajo estilo, pero con fuerza cómica, aunque grosera, los lances que ha tenido con las mozas de su pueblo. Este personaje, que no vuelve a intervenir en la acción, no pertenece a la comedia literaria:

(¹) Los conocía y los citaba. Véanse estos significativos versos del *introito* de la *Tinellaria*:

«Pues, mis amos,
la comedia intitulamos
a tinelo, *Tinellaria;*
como de Plauto notamos
que de asno di,o *Asinaria*.»

es el *stupidus* de las antiguas farsas itálicas, y será, andando el tiempo y algo pulido por la civilización, el *bobo* del Teatro del siglo XVI, el *gracioso* del siglo XVII.» Yo encuentro, por mi parte, que el *introito* de Torres Naharro, aunque, por razón del personaje que lo recita, tenga relación con el *bobo* y con el *gracioso*, en sí mismo no es otra cosa que el antecedente de las famosas *loas* de los siglos XVI y XVII. Ya lo echó de ver D. Jusepe Antonio González de Salas en su magnífico libro: *Nueva idea de la tragedia antigva*, donde, después de dividir el Prólogo en *comendaticio* (laudatorio de la obra o del poeta), *relativo* (apologético contra censores o de gratitud para con el público), *argumentativo* (en cuanto expone el argumento de la pieza) y *mixto*, añade: «I a esta forma de Prólogo claramente corresponde el que precede hoi en nuestras Fábulas, significado comunmente con el nombre de *Loa*, cuia denominacion adquirio de el que ahora vimos llamaron *commendatitio* los Antiguos» (1), advirtiendo además que, en la Tragedia, el Prólogo competía a persona que fuese interlocutor de la propia fábula, mientras que, en la Comedia, Prólogo y recitante eran independientes de la obra.

Con ser Naharro harto más perito en la técnica dramática que Encina y que Fernández, es mucho menos nacional que ellos en el fondo de sus obras teatrales. Conoce a Encina (2), cuyo estilo parece imitar en el *Diálogo del nascimiento*; usa, como aquél, el metro octosílabo, y con frecuencia los versos de pié quebrado; pero el medio en que vivía era extranjero, y extranjero es también el ambiente de sus obras.

Su espíritu era de humanista y de renaciente, con puntas y ribetes de erasmista (3), y en esto coincide con Gil Vicente. Sus poesías sagradas, aunque versificadas correctamente, son, por lo general, frías, sin pasión y sin dulzura; y apenas hay obra suya donde los frailes, los clérigos, la Iglesia católica y aun el mismo Papa, no sean objeto de acerbas censuras.

Es Bartolomé Palau (natural de Burbáguena, en la provincia de Teruel), personalidad importantísima dentro de la corriente del «estilo artificioso», y que, en algún concepto, constituye una transición entre esta escuela y la que llamo del «estilo trágico».

(1) Ed. de Madrid, Sancha, 1778; t. I; pág. 270.—La primera edición es de Madrid, 1633.

(2) Y seguramente también la *Celestina*. Véase la cita que hace Barrabás en la *Tinellaria* (jorn. I).

(3) Sobre el movimiento erasmista, véase: A. Bonilla: *Erasmo en España (Episodio de la historia del Renacimiento)*; New-York, Paris; 1907.

La *Farsa Salamantina* representa un accidente en la historia teatral de Bartolomé Palau. Él dedicó preferentemente su actividad literaria al drama de carácter sagrado, aprovechando las tradiciones litúrgicas que tan a la vista tenía. «Yo,—dice en la dedicatoria de la *Victoria Christi*—en algunas obrecillas que, después de mi estudio ordinario y cumplidas mis horas, por no estar ocioso, a manera de comedias he compuesto, siempre he procurado representar en ellas lo que la Sagrada Escriptura nos enseña y lo que la Santa Madre Iglesia nos representa.» En todas esas obras, y especialmente en la *Salamantina*, sigue Palau la manera de Torres Naharro, adoptando la división en cinco *jornadas* o *autos*, con o sin *Introito*, y las quintillas o sextillas de pié quebrado, «arrancando por lo común cada acto en una quintilla, y terminando en otra, quebrado su primer pié; combinación métrica infeliz,—dice con razón Fernández-Guerra—de suyo acompasada y monótona, fatal rémora al efecto escénico y a la soltura y viveza del diálogo». Además, Palau es quizá el primero que pone en la escena española un asunto de la historia patria (en la *Historia de la gloriosa Santa Orossa);* y continúa la tradición medieval con las «alegóricas representaciones» de la *Custodia del Hombre* y de la *Victoria Christi*. Sus obras revelan mucha reflexión y mucha lima, y apenas puede señalarse otro escritor, en todo el siglo XVI, que pusiese tanto cuidado como él en la elección y arreglo de sus argumentos.

A la escuela del «estilo artificioso» refiero obras como la *Farça hecha a manera de visita de las damas valençianas*, compuesta probablemente por don Luis Margarit, en Valencia, por los años de 1519 a 1522; la *Comedia intitulada Radiana*, escrita quizá en Valladolid (años de 1533 a 1535) por Agustín Ortiz, de técnica teatral idéntica a la de Torres Naharro, cuyo género *de capa y espada*, dibujado en la *Himenea*, sigue fielmente, aunque, por lo demás, haya una diferencia considerable entre la delicadeza de estilo del poeta extremeño y la deliberada y enfadosa rudeza de Ortiz; la anónima *Farça a manera de tragedia, como passó de hecho en amores de un cauallero y vna dama* (Valencia, 1537), que parece tomada de algún cuento o novela italiana, y que es una de las más antiguas manifestaciones del género trágico que ofrece la historia de nuestro Teatro; la *Tragedia de los amores de Eneas y de la Reyna Dido* (1536); la *Farsa llamada Cornelia*, compuesta por Andrés Prado, estudiante, hacia 1537; la *Farsa llamada Ardamisa*, de Diego de Negueruela (mediados del siglo XVI), que termina con una

lindísima glosa de una canción popular; la *Comedia llamada Tidea* (1550) del beneficiado Francisco de las Natas, de argumento rigurosamente celestinesco; la *Comedia Claudina* (1536), hoy perdida, del mismo autor; las comedias *Tesorina* y *Vidriana*, del poeta aragonés Jaime de Güete, que obedece a la influencia combinada de Torres Naharro y de la *Celestina*; la *Comedia llamada Rosa bella*, de Martín de Santander (1550); la *Farsa de la Constanza*, del castizo y desenvuelto Cristóbal de Castillejo (1490-1556); la anónima *Farsa Rosiela* (Cuenca, 1558), cuyo estilo, por lo fácil y elegante, se destaca entre el insípido montón de las obras teatrales de su tiempo; la *Comedia Laurela*, de Alonso de Salaya; la notable *Comedia Pródiga*, del placentino Luis de Miranda (Sevilla, 1554) la *Comedia Florisea*, de Francisco de Avendaño (1551); la *Farsa o tragedia de la castidad de Lucrecia*, de Juan Pastor; la *Comedia Fenisa* (Sevilla, 1540), atribuida a Juan de Melgar; el *Auto de Clarindo* (1535?), y las dos insulsas comedias (*Salvaje* y *Metamorfosea*) de Joaquín Romero de Cepeda (1582).

En casi todas estas producciones del «estilo artificioso», de mediados del siglo XVI, la crudeza del lenguaje corre parejas con la tosquedad de los sentimientos. Imitan las *Celestinas* en los desgarrados tipos de Centurio o de Pandulfo, pero no en las delicadezas de Calisto. Claro es que influía en ello la clase de público que había de escucharlas: imaginemos una mísera *gangarilla*, cobrando «a cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina», durmiendo en el suelo, caminando a pié, y representando en algún cortijo, ante labriegos, leñadores o pastores; ¿qué estilo ni qué lenguaje habían de estar al alcance de tales espectadores, si no se mezclaban con lo serio las brutalidades del habla usual de aquella gente?

Así, los procuradores de las cortes de Valladolid, celebradas en 1555, se creyeron en el caso de llamar la atención del Rey acerca de la licencia de esta clase de obras, diciendo, en la petición 107: «es muy notorio el daño que en estos reynos ha hecho y haze a hombres moços y donzellas, e a otros generos de gentes, leer libros de mentiras y vanidades, como son *Amadis*, y todos los libros que despues dél se han fingido de su calidad y letura, y coplas y *farsas de amores*, y otras vanidades: porque como los mancebos y donzellas por su ociosidad principalmente se ocupan en aquello, desvanecense y aficionanse en cierta manera a los casos que leen en aquellos libros haver acontecido, ansi de amores como de armas y otras vanidades, y, aficionados, quando se ofrece algun caso semejante, danse a el mas a rienda suelta que si no lo oviesse leydo.....;

y para remedio de lo susodicho, suplicamos a V. M. mande..... que de aquí adelante ninguno pueda imprimir libro ninguno, ni coplas, *ni farsas*, sin que primeros sean vistos y examinados por los del vuestro real Consejo de justicia» (1).

La persistencia del tipo rufianesco en muchas de estas obras, no era un fenómeno de simple imitación literaria (de la *Celestina* y de Torres Naharro), sino que obedecía a las condiciones de la vida real. Las cortes de Toledo, del año 1559, en la petición 89, exponen al monarca que «una de las cosas que causa haver tantos ladrones en España, es igualmente disimular con tantos vagamundos, *porque el reyno esta lleno dellos*, y son gente que muchos dellos traen cadenas y aderezos de oro y ropas de seda, y sus personas muy en orden, sin servir a nadie y sin tener hazienda, officio, ni beneficio: y sacado en limpio, unos se sustentan de ser fulleros y traer muchas maneras de engaños, y otros de jugar mal con naipes y dados, y otros de hurtar, y hay entre ellos capitan de ladrones que traen sus cuadrillas repartidas en las ferias y por todo el reyno, y, lo que se hurta en unos pueblos, se lleva a vender a otros; *y muchos se sustentan de ser rufianes, que es la mas perniciosa y mala gente que ay en el mundo*». Y, abundando en las mismas ideas, añadían en la petición 94 que «una de las cosas que causa haver mucha gente holgazana en estos reynos, es la desorden que los grandes y cavalleros tienen en recivir en sus casas gran numero de lacayos: porque, por andar en este havito, mayormente quando les dan libreas, muchos dexan sus officios y otros las labores del campo, lo qual ha venido a tanto, que ya no se hallan peones para cavar y segar, ni hazer las otras cosas del campo, sino a muy excesivos precios, *y lo que peor es, que los tales hombres, puestos en havitos de lacayos, dexan sus mugeres y hijos perdidos en sus tierras, y son rufianes y biven vida libre*, harto lexos de parescer christianos» (2).

Los representantes del «estilo artificioso» siguen, por punto general, el patrón trazado por Torres Naharro. Sus obras dramáticas suelen llevar un *Introito*, donde un personaje (de ordinario, un pastor) saluda al auditorio y procura captarse su benevolencia, refiriendo luego, en términos más o menos crudos, sus conquistas amorosas, sus habilidades personales en los juegos, su maestría en labores campestres, y hasta sus

(1) *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla;* ed. de la Real Academia de la Historia; t. V, pág. 687.
(2) *Cortes*, &.ª, V, 853 y 856.

conocimientos *literarios*. El enredo de esas obras no suele ser muy complicado; pero eslo bastante más que en las del «estilo pastoril». En recuerdo de la *Celestina* (que también suele influir en todas las producciones de este género), raras veces falta entre los personajes un *rufián*, con sus puntas y ribetes de *matón*. También suele aparecer algún fraile, que casi nunca sale bien librado de la pluma del autor. El verso es, por lo común, la copla octosílaba de pié quebrado. El estilo no se distingue, en la mayor parte de los casos, por su elegancia; pero suele ofrecer al filólogo abundante cosecha de peregrinos vocablos y modismos. El autor no se cuida de la pintura de caracteres, ni de la propiedad y decoro del lenguaje; aspira solamente a entretener con una trama más o menos interesante, y salpicada de chistes de bajo cómico, la mayor parte de las veces harto subidos de color. Pero, en conjunto, la escuela del «estilo artificioso», deja como herencia al Teatro español clásico, el dominio de la técnica dramática y la comedia de costumbres.

* * *

Pasemos ahora al «bando toscano».

La influencia italiana comienza a ser poderosa en nuestra literatura en la primera mitad del siglo XV. Ya el Marqués de Santillana, en su *Carta* al Condestable de Portugal, después de citar a Dante, al Petrarca, a Boccaccio, «a Guydo Janunçello» y a «Checo Dascoli», declara preferir los *itálicos* a los *franceses*, «ca las sus obras se muestran de más altos engenios, e adornanlas e componenlas *de fermosas e pelegrinas estorias*». En el mismo siglo XV, el genovés Micer Francisco Imperial retrae en sus trovas la alegoría dantesca; y, por otra parte, la corte aragonesa de Alfonso V de Nápoles constituyó un foco de italianismo, del cual quedan abundantes muestras en los poetas del Cancionero de Lope de Stúñiga. Después, en el siglo XVI, Boscán propaga en España el endecasílabo del Petrarca [1]; y no hay que olvidar la influencia de Boccaccio y de Eneas Silvio en el desarrollo de nuestra novela amatoria, ni la de Sannazaro y los novelistas italianos (como el más celebrado de ellos, Mateo Bandello) en el de la novela pastoral (por ej. en la

[1] Juan Boscán escribló tamblén dos *églogas pastoriles*, y una traducción de «una *tragedia*, de Eurípides». Estas obras, citadas en el privilegio imperial dado en Madrid, a 18 de febrero de 1543, a D.ª Ana Girón de Rebolledo, viuda de Boscán, se han perdido. Menéndez y Pelayo *(Juan Boscán;* pág. 154) sospecha que la *tragedia* traducida (probablemente de la versión latina de Erasmo) fuese *Hécuba* o *Ifigenia en Aulide*.

Diana de Jorge de Montemayor). Esta influencia subsiste en Cetina, en Cervantes, en Lope de Vega, en Tirso de Molina, en Jáuregui, y en la generalidad de nuestros poetas de últimos del siglo XVI y principios del XVII; y aunque ahogada por la francesa en el XVIII, sabe refugiarse entonces en la esfera del arte musical. Existió, por último, semejante influjo aun en las obras más castizamente nacionales: así el capítulo del buldero, en *Lazarillo de Tormes*, arranca del 4.° del *Novellino* de Masuccio Salernitano, y los cuentos de amor del *Guzmán de Alfarache*, proceden, según todas las probabilidades, de los *Novellieri* italianos.

Por lo que al Teatro respecta, ya hemos observado el influjo de los italianos en Juan del Encina, y el evidente ejemplo que a Torres Naharro dieron. El insigne poeta toledano Juan Pérez (Petreyo), muerto en 1545, dejó escritas cuatro comedias latinas en prosa (*Necromanticus*; *Lena; Decepti; Suppositi*), que más tarde publicó su hermano Antonio Pérez, clérigo de Toledo (Toledo, Juan de Ayala, 1554); tres de esas comedias (*Necromanticus*, *Lena* y *Suppositi*) son del Ariosto. En 1548, según refiere Juan Cristóbal Calvete de Estrella (*El felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso Principe don Phelippe*..... Anvers, 1552), se representó en Valladolid, con ocasión de las bodas de la hermana del rey con Maximiliano de Hungria, una comedia del Ariosto, «con todo el aparato de teatro y escenas con que los romanos las solían representar, que fué cosa muy real y suntuosa». Y, antes de esta fecha, habían venido a España compañías de representantes italianos, que probablemente enseñaron su arte a los españoles, y entre las cuales logró singular fama la de Ganassa (Juan Alberto Nazzeri), a quien vió representar el famoso Antonio Pérez. Ganassa estuvo en Sevilla en 1575 y en 1583, y sus representaciones dieron lugar a una queja del Veinticuatro don Melchor Maldonado, fundada en que las necesidades del pueblo no permitían gastos supérfluos, y en que muchas personas dejaban sus oficios «por irse alli tras aquella novedad», lo cual motivó un auto por el que se mandó que Ganassa y su compañía sólo representasen comedias los días de fiesta [1]. Consta, además, que Ganassa representó en Madrid,

[1] De Ganassa, cuenta D. Luis Zapata, en su *Miscelánea (Memorial hist. esp.*, t. XI, pág. 405), escrita poco después de 1592: «Garasa *(sic)*, italiano, famoso comediante, tuvo grandisimo auditorio en España, y en poco tiempo, volviendo a Italia, *bonis Occidentis onustum*, preguntábanle a qué había ganado veinte mil ducados que llevaba; él dijo que a encerrar asnos en un corral, que en corrales es donde se representan las comedias en España.»

La frase reportada por Zapata debio de ser popular, porque la trae también R. Fer-

durante los años 1579, 1580, 1581 y 1582, en los teatros de la Cruz, de Puente y de la Pacheca. Pero antes de Ganassa, en 1538, habían ido a Sevilla y tomado parte en las fiestas del Corpus, ciertos farsantes italianos, acaudillados por un tal «Mutio» (1), o Muzio. Y después, en 1587 y 1588, anduvo por España la compañía de los *Confidenti*.

Sucedió, pues, en España, lo mismo que en otras naciones: ya decía en Inglaterra Thomas Kyd, en *The Spanish Tragedy, or Hieronymo is Mad Again* (1599):

> «The italian tragedians were so sharp of wit,
> that in one hour's meditation
> they could perform anything in action.» (2)

A la imitación italiana pertenece la interesante *Comedia de Sepúlveda*, cuyo autor, «escribano de buen entendimiento», vivía en Sevilla, y compuso aquella obra, según puede conjeturarse, por los años de 1547.

nández de Ribera, en su *Asinaria*. Véanse sobre Ganassa en España: la recensión de A. Farinelli, publicada en el *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen* (Band CIX, Heft 3-4), donde recuerda la *Cristiana moderazione* de Ottonieri, (II, 37), la *Filomena* (Ep. 4) de Lope, que habla de los «donaires de Ganasa y de Trastulo», el *Romancero general* (Pedro de Flores), el *Apologético* de Ricardo del Turia (1616), el *Lazarillo de Manzanares* de Cortés (1620) y las notas de viaje de Adam Hochreiter, que vió a Ganassa en Sevilla en 1583. Véanse también : E. Cotarelo: *Noticias biográficas de Alberto Ganassa*, en la *Revista de Archivos*, XIX, 42-61; Baschet: *Les Comédiens Italiens;* Paris, 1882; y C. Pérez Pastor: *Nuevos datos acerca del histrionismo español* (en el *Bulletin Hispanique*, t. VIII).

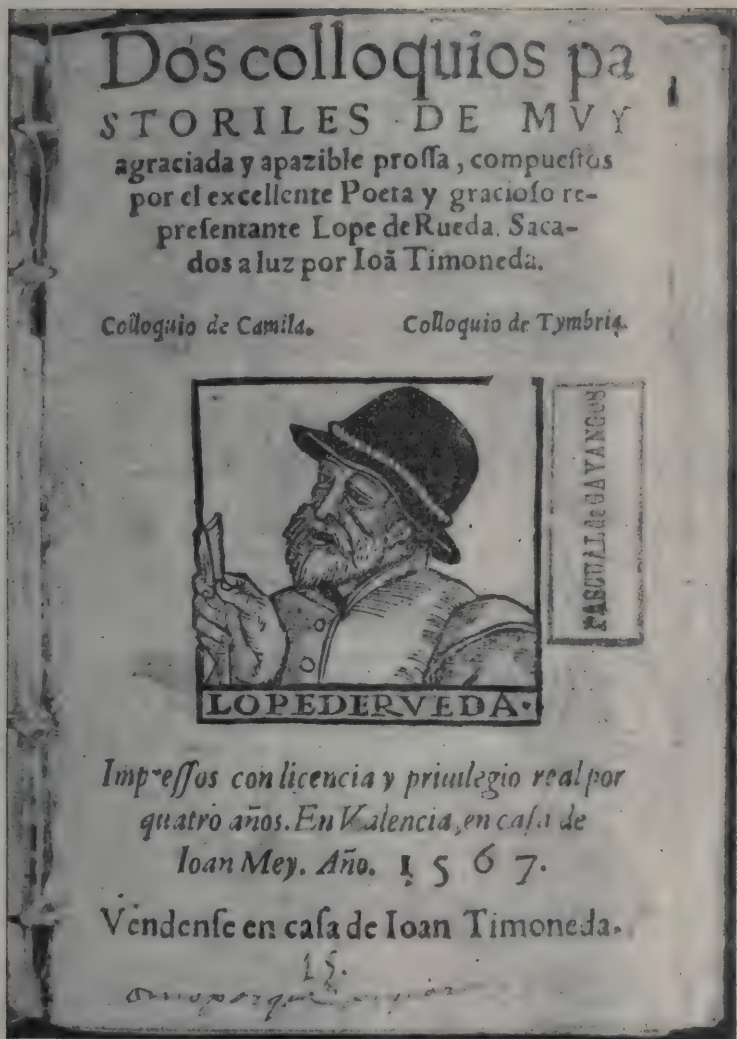
(1) José Sánchez Arjona: *El Teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII;* Madrid, 1887; págs. 83 y 43.

Fray Juan de Pineda, en su *Agricultura christiana* (Salamanca, 1589), censura a los eclesiásticos que presencian y autorizan la representación «de los cuentos de Medea y de Jasón, y de Paris y Elena, y Eneas y Dido, y de Piramo y Tisbe»; y pone en boca de Philaletes *(Diálogo XV)* estas palabras: «Yo algunas veces he ido a las comedias, *especialmente de los italianos, que exprimen y aun imprimen mejor los afectos*, y llevé a mi mujer, que, como persona de cuasi tan buen juicio como yo, entiende muy bien hasta el toscano; más la una vez allá se nos quedó el real que yo había ganado aquel día para la cena, y con rumiar lo que nos dijeron en la comedia, nos pasamos hasta el otro día que yo gané real y medio de dos visitas.»

(2) «Los trágicos italianos eran de ingenio tan agudo,
que, con sólo un hora de meditación,
podrían representar cualquier cosa.»

Richard Flecknoe, en su curioso *Discourse of the english Stage* (1664), escribe: «They are excellent helps of imagination, most grateful deceptions of the sight, and graceful and becoming Ornaments of the Stage, transporting you easily without lassitude from one place to another, or rather by a kinde of delightful Magick, whilst you sit still, does bring the place to you. *Of this curious Art the Italians, this latter age, are the greatest masters....*» (Véase el libro de Mr. J. E. Spingarn: *Critical Essays of the Seventeenth Century;* vol. II; Oxford, 1908; pág. 96.)

Considera el autor a Italia como «la madre de los buenos y delicados juicios que hay en nuestros tiempos», y la comedia, donde brilla más la



Dos colloquios pa
STORILES DE MVY
agraciada y apazible proſſa, compueſtos
por el excellente Poeta y gracioſo re-
preſentante Lope de Rueda. Saca-
dos a luz por Ioã Timoneda.

Colloquio de Camila. Colloquio de Tymbria.

LOPEDERVEDA.

Impreſſos con licencia y priuilegio real por
quatro años. En Valencia, en caſa de
Ioan Mey. Año. 1567.

Vendenſe en caſa de Ioan Timoneda.

vis comica que el vigor dramático, está muy bien escrita y honraría la historia de cualquier Teatro del mundo. Contiene tres tipos: el del ridículo viejo Natera, el del Nigromante (¹), y el del *gracioso* Parrado, de

(¹) El tipo del nigromante o mágico, aunque tomado de la comedia italiana, tiene orígenes más antiguos, que no son precisamente el Teatro clásico. A mi entender, pro-

verdadero relieve. Compárese la deliciosa escena del principio del acto segundo, en que Salazar (o sea Florencia, disfrazada de paje) habla con su amo Alarcón, con la IV de *Los Engañados* de Lope de Rueda, que está fundada en argumento análogo, y se echará de ver inmediatamente que la ventaja es de Sepúlveda, por lo que toca a la finura del sentimiento y a la profundidad de la emoción dramática. Es preciso llegar a Tirso de Molina, para encontrar pasos semejantes.

Pero los tres legítimos representantes del «bando toscano», en nuestro Teatro del siglo XVI, son Lope de Rueda (m. 1565?), Alonso de la Vega (m. 1565?) y Juan de Timoneda (m. 1583).

Fuera de la *Discordia y question de amor*, ninguna de sus producciones bastaría por sí sola para fundamentar la fama de Lope de Rueda. El verdadero mérito del batihoja sevillano, reside en el lenguaje y estilo de sus *pasos* o *entremeses* (1), rebosantes de ingenio y de picante agudeza. No fué él, ciertamente, el inventor del género, que tiene abolengo tan antiguo como el *Aucto del repelón* de Encina (2); pero sí el que le

cede del truhanesco *magus* del *Querolus*, llamado allí Mandrogeronte, nombre que en la Edad Media, llegó a ser símbolo de esa clase de gentes, según se infiere de un texto de Liutprando. (Vid. *Le Querolus;* ed. Havet; Paris, Vieweg, 1880; pág. 179.)

(1) Considero sinónimos estos vocablos en el Teatro de Rueda, aunque él emplea casi siempre la palabra *passo*. Lo mismo el *paso* que el *entremés*, servían de intermedios entre los actos de una obra dramática, o entre dos obras distintas. Sabido es que existían en el Teatro italiano de principios del siglo XVI.

En cuanto a *paso*, veo que F. Benicio Navarro, en el Glosario de su edición del *Arte cisoria* de D. Enrique de Villena (Madrid, 1879), le atribuye el significado de «acción, hecho de una persona», lo cual sería muy interesante, tratándose de un libro escrito en 1423. Pero no hallo en el texto la justificación del Glosario. En cambio encuentro (pág. 115; lín. 25) usado *pasos*, en el sentido de «descuidos, olvidos, inadvertencias»; ¿no sería análogo el concepto que de ellos tenía Timoneda, cuando escribió que Rueda fué «piélago de las honestísimas gracias y *lindos descuidos*»? Me inclino a la afirmativa, en vista de cierto pasaje de la *Comedia Selvagia* (1554), acto IV, escena 4.ª, donde Flerinardo, después de oir cantar a Carduel, paje de Selvago, dícele a éste que la canción «en extremo suena bien con las gargantas y *melodiosos descuidos* con que el rapaz la ha matizado», donde *descuidos* está evidentemente por *pasos*..... de garganta.

En la *Comedia de Sepúlveda* (ed. de Madrid, 1901; págs. 71 y 121), donde se usa, por cierto, la palabra *entremés* (págs. 16 y 18) en el sentido de pieza dramática de corta extensión y de carácter cómico, intercalada entre las escenas de una comedia, se emplea *paso* en el concepto de suceso, hecho, acción ocurrida. Este sentido tiene también *paso* al principio de la *Farsa Custodia* de Bartolomé Palau. Sobre las acepciones de *paso*, véase el *Tesoro de la lengua castellana* de D. Julio Cejador (*Silbantes;* 2.ª parte Madrid, 1912; pág. 691 y sigs.) En la *Historia de la gloriosa Santa Orossa*, del mencionado Palou (v. 1645), *entremés* significa, como en la *Comedia Sepúlveda*, lance cómico representable.

(2) Puede ser anterior a Rueda, o, por lo menos, contemporáneo suyo, el *Entremés* «que hizo el autor a ruego de una monja parienta suya evangelista, para representarse

puso poco menos que en la cumbre de su alteza. En esos *pasos* se muestra Rueda como el Teniers de nuestro Teatro del XVI. Es baja la esfera de sus personajes; pero son ellos los que más frecuentemente respiraban en el medio que vivió Rueda, y él sabe pintarlos con sin igual destreza, que hace de cada uno de esos *pasos* una encantadora miniatura literaria. Lo que menos importa en ellos es el argumento y la acción; importan la presentación del tipo, el diálogo ameno y animado, la *impresión* enérgica y penetrante que esos brevísimos cuadros dejan. El *santero* que pide «para la lámpara del aceite» y a quien ladran los gozques porque les usurpa los mendrugos; el *doctor médico*, de ropón, bonete y retumbantes latinajos; el *licenciado* pedantesco y miserable; el *villano* socarrón y astuto; el *lacayo simple* y bobo; el *paje* servicial e hipócrita; la *fregona* envanecida; el *gascón* malhumorado; el *ladrón* diligente y sagaz, que no escarmienta aunque le hayan paseado cien veces por las acostumbradas; la *negra* boba y mentecata; el *morisco* supersticioso; la *gitana* ladrona y zalamera, hábil en el arte de «catar el signo»; el *valiente* mentiroso y fanfarrón; el *rufián* procaz y soberbio; y otros más, salen a luz en los pasos de Rueda, con sus propios y distintivos caracteres.

Las excepcionales calidades del estilo de Rueda resplandecen especialmente en estas obrillas, que fueron para Cervantes un modelo, al cual imitó en sus *Entremeses* y en algunas de sus *Novelas ejemplares*. Rueda es un verdadero arsenal de vocablos, giros y proverbios populares, y tenía razón D. Alberto Lista, que se entendía en estas cosas, al escribir que Rueda importa mucho en el progreso de la lengua castellana, «por la pureza y corrección sostenida de su frase, por la verdad de la expresión que siempre se nota en ella, y por la harmonía y fluidez de su estilo». Bien que ya lo echó de ver el bueno de Timoneda en 1567, cuando dijo que el batihoja sevillano fué «padre de las sutiles invenciones, piélago de las honestísimas gracias y lindos descuidos; único solo entre representantes, general en cualquier extraña figura, espejo y guía

como se representó en un monasterio de esta cibdad (Toledo), dia de sant Juan Evangelista», compuesto por Sebastián de Horozco (*Cancionero*; Sevilla, 1874; pág. 167 y sigs.). Es una lindísima pieza, en octosílabos de pié quebrado. Intervienen en ella cuatro personajes: «Un villano, que viene a comprar al Alcaná (*de Toledo*) ciertas cosas para dar a una zagala;—y un Pregonero, que entra pregonando una moça de veinte años perdida;—y un fraile, que pide para las ánimas del purgatorio, a quien los otros cuelgan porque los combide, porque dizen que se llama fray Juan evangelista;—y un buñolero que pregona buñuelos calientes. Comen los buñuelos, y después mantean al fraile sobre la paga. Y vanse todos a beber a una taberna, y así se acaba.»

de dichos sayagos y estilo cabañero, *luz y escuela de la lengua española*».

Alonso de la Vega no representa absolutamente ningún progreso respecto del sistema dramático de Lope de Rueda. Es un imitador de éste, o por lo menos, de la escuela que éste adoptó (porque no ha de olvidarse que Vega y Rueda fueron rigurosamente contemporáneos). Pero no hay en él ninguna de las excelencias que en Rueda hemos advertido, porque ni su lengua es tan pura, ni sus gracias son tan espontáneas ni tan ingeniosas. Conocía a los novelistas y autores dramáticos italianos, a quienes sigue en sus obras, escritas todas ellas en prosa; poseía también cierta cultura respecto de las letras nacionales (cita la *Celestina* y las *Trescientas* de Juan de Mena), y no carecía de instinto teatral; pero su falta de originalidad no está compensada por un mejor arreglo de la *maraña* dramática, y sus graciosos se hacen intolerables por lo violento de sus chistes y por cierto necio e impertinente prurito de enristrar palabrotas sin sentido, latinas, castellanas y de capricho. Aunque las obras de Alonso de la Vega hubiesen permanecido olvidadas en el revuelto arcaz de Timoneda, no habría perdido mucho con ello la historia de la literatura española.

La tendencia a asociar el drama de amor y el enredo novelesco con lo tradicional leyendario, aunque no fuese consciente en Alonso de la Vega, es, de todos modos, importante. Eso mismo hace Rey de Artieda, aunque de una manera más perfecta. Cuando a tales elementos se una la tradición histórica, como acontece en Juan de la Cueva y en Cervantes, el telar dramático tendrá todos los hilos necesarios para tejer la recia urdimbre que ostenta en el Teatro de Lope de Vega.

En cuanto a Timoneda, el humilde librero valenciano, editor de Rueda, de Alonso de la Vega y de Juan de Vergara, no fué un autor original, ni pasó de mediano poeta, pero la Historia debe consagrarle un grato recuerdo, porque recogió y publicó obras ajenas, de notable mérito, que gracias a él se conservan, y fué de los primeros que se dedicaron al *folk lore* o demo-psicología, archivando cuentecillos populares y romances viejos, que recopiló y dió a luz con bastante tino. Fué el Pérez de Montalbán del siglo XVI, y supo seguir sin desdoro las huellas de otros. Parece, no obstante, que le aquejó un tanto la vanidad poética, y que sus maliciosos contemporáneos echaron de ver su escasa originalidad, llegando a sus oídos las murmuraciones, a lo cual se deben las contínuas puntadas que a sus detractores dirige:

«Enfadame el poetilla que reprende
las obras quantas vienen en sus manos,
por demostrar que sabe y que trasciende»,

escribe en el *Villete de Amor;* y, en *El Buen Aviso* (I, 1), refiere que «solia dezir *el autor Montidea*, que no hauia libro de los profanos, por vano que fuesse, que no huuiesse algo que notar, *y en el bueno, que reprehender*», añadiendo, en otro cuento (I, 71), que *el autor Montidea* solia dezir que la mayor pena que sentia era quando sus obras eran leydas por muy doctos o muy nescios, porque de los vnos no eran entendidas, y de los otros *muy roydas*» (1). Que esto último aconteció con harta frecuencia, revélalo el Soneto «entre el Autor y su pluma», preliminar del *Patrañuelo:*

«Pluma, en hartas obras me ocupaste,
hartos murmuradores has tenido,
canciones infinitas imprimido.

—Tus faltas y descuidos discantaste.
—Romances hice afables, si notaste.
—*Con ellos has quedado bien roido.*» (2)

La imitación de los cuentistas italianos se extendió hasta el género, tan nacional en Lope de Rueda, del paso o entremés, y buena prueba de ello es el «Entremes de un viejo ques casado con una muger moça», que se conserva manuscrito en nuestra Biblioteca Nacional, y que pare-

(1) En el *Patrañuelo* (patraña XIII) expone Timoneda el argumento de una historia de la cual dice «hay hecha comedia, llamada *Feliciana*». Esta comedia se ha perdido. En ella, según rezan los versos que sirven de epígrafe al cuento,

«Una niña a Feliciano
hurtaron, y él, en persona,
de boca de una leona
cobró otra por su mano.»

La primera parte del argumento, tal como la describe Timoneda, tiene mucha semejanza con el de la *Farsa llamada Rosiela*. Es de notar que, en la patraña de Timoneda, se hace uso del lugar común medieval, según el cual una espada, puesta entre dos que duermen juntos, es símbolo de castidad (véase mi edición del *Tristan de Leonis;* Madrid, 1912; págs. 278 y 403).

(2) Véase otra referencia a las murmuraciones contra Timoneda, en *El Pelegrino curioso y grandezas de España* de Bartholomé de Villalba y Estaña (ed. de los Bibliófilos Españoles; tomo I; Madrid, 1886; pág. 32), que alude también a los *comediantes* Ayala (?) y Navarro (pág. 35).

ce inspirado en un cuento del Boccaccio ([1]): el viejo, celoso con justa causa, deja encomendada la vigilancia de su mujer al *bobo* su criado; éste sorprende, desde una ventana, a su ama y al licenciado Albayda abrazados; pero, entre la mujer y Chuzón (otro *bobo*), hácenle creer al simple que la ventana está encantada y que, cualquiera que se asome a ella, verá la misma escena; llega el viejo, repiten con él la experiencia (para lo cual el licenciado, que está escondido, vuelve a salir cuando el celoso se asoma, y abraza a la dueña) y queda persuadido de que su, celos son infundados, por lo cual pide perdón a su mujer y hasta convida a comer al licenciado, que se le hace encontradizo. La obrita, que tiene poquísimo mérito literario, lleva al final, en el manuscrito, el nombre de «Chaves», que bien pudiera ser el mismo Licenciado Cristóbal de Chaves, autor de la 1.ª y 2.ª parte de la *Relacion de la carcel de Sevilla*, y a quien se han atribuido los entremeses (que D. Aureliano Fernández-Guerra diputó «a toda luz» por cervantinos) de *La carcel de Sevilla* y del *Hospital de los podridos*. Basta leer estos entremeses y el del *viejo* para comprender que no puede ser uno mismo su autor, y que, quien escribió los primeros, tenía mucho mejor ingenio y estilo que el otro ([2]).

La escuela del «bando toscano», aparte de su notorio influjo en la creación del *enredo* dramático, contribuyó, más que ninguna otra, a la definitiva constitución del *entremés*, en el moderno sentido de la palabra. De haber prevalecido su criterio, la forma de nuestro drama clásico hubiera sido la prosa.

* * *

Con el «estilo pastoril», el «artificioso» y el «toscano», colaboran tres particulares elementos que no debemos olvidar, porque, sin tener

([1]) *Giornata* VII; *Novella* IX.

El *entremés*, de letra del siglo XVI, lleva el núm. 1.125 en el *Catálogo* de Paz y Mélia. Ha sido impreso por G. L. Lincoln en la *Revue Hispanique* (tomo XXII, núm. 61; pág. 427 y sigs.), sin el menor signo de puntuación. Mr. Lincoln menciona, como obras inspiradas en el mismo tema: el *Merchant's Tale* de Chaucer, *La Gogeure des Trois Commères* de La Fontaine, y *January and May* de Pope.

Sobre Boccaccio en España, véanse los importantes trabajos de Miss Caroline Brown Bourland: *Boccaccio and the Decameron in castilian and catalan literature* (1905; *Revue Hispanique*, tomo XII); y de Arturo Farinelli: *Note sul Boccaccio in Ispagna nell' Età Media;* Braunschweig, 1906 (en el *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* de Herrig).

([2]) En el inventario de la librería de Barahona de Soto (1595; *apud* F. Rodríguez Marín: *Luis Barahona de Soto;* Madrid, 1903; pág. 520 y sigs.) hallo citadas, con los núms. 51 y 223: «comedia de francisco delorosmano» y «comedia de pedro rribaldo». ¿Serían obras italianas?

la importancia de aquéllos, determinan, conjuntamente con los anteriores, el ambiente del «estilo trágico». Refiérome: 1.° al *Drama sagrado;* 2.° a las derivaciones de la vieja *Danza de la Muerte;* 3.° a la imitación de la antigüedad clásica.

Bajo la denominación de «Drama sagrado», compréndense varios géneros de obras representables, cuyos caracteres son bien distintos: el *drama litúrgico*, cuyo teatro era el mismo templo, y cuyos actores, en un principio personas eclesiásticas, fueron luego profanos y profesionales del arte; la *comedia de santos*, representada en lugares no religiosos y ante público profano; y el *auto sacramental*, cuyo tema es exclusivamente el dogma de la presencia eucarística, y que, a partir del siglo XVI, hasta su definitiva supresión por Real Cédula de 9 de junio de 1765, constituyó elemento capital de la festividad del Corpus Christi, y una de las manifestaciones más características de la literatura española. El drama litúrgico, que arraiga sus orígenes en la Edad Media, ha continuado, más o menos ostensiblemente, hasta nuestros días. La comedia de santos, que sólo por los nombres de sus personajes se diferencia a veces de la profana, tuvo su principal desarrollo en el siglo XVII. El auto sacramental llega a constituir un verdadero *género* en la segunda mitad del siglo XVI, «como protesta de la Musa popular contra la negación de la presencia real formulada por luteranos y calvinistas» (1). No quiere decir esto, sin embargo, que no hubiese *autos* de este género en época anterior, porque ya hemos citado la *Farsa sacramental* del Bachiller Hernán López de Yanguas, impresa hacia 1520, y escrita para conmemorar el misterio eucarístico. Muy semejante a ella en la traza y en el carácter de auto sacramental, es otra «Farsa conpuesta para se representar el dia de Corpus Christi en presencia del Santisimo Sacramento en cuyo loor se compuso», escrita en coplas de arte mayor y que se conserva en la Sección de Manuscritos de nuestra Biblioteca Nacional. La dedicatoria latina que la precede, lleva fecha de 7 de octubre de 1521.

(1) M. Menéndez y Pelayo: *Calderón y su Teatro;* Madrid, 1881 (conf. 3.ª).—Idem íd.: *Discurso leido en la fiesta literaria del 26 de junio de 1911;* Madrid, 1911; pág. 11.—Idem íd.: Introducción al tomo II de *Obras de Lope de Vega* (ed. de la R. Academia Española): Madrid, 1892.—*Biblioteca de Autores Españoles,* tomo LVIII (Madrid, 1865), que contiene una colección de «Autos sacramentales, desde su origen hasta fines del siglo XVII», con un excelente Prólogo de D. Eduardo González Pedroso.—Francisco de Paula Canalejas: *Los autos sacramentales de D. Pedro Calderón de la Barca* (Discurso leido en la Real Academia Española, el año 1871).—Jaime Mariscal de Gante: *Los autos sacramentales;* Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1911.

Intervienen en la obra tres pastores (Pascual, Pelayo y Justino) y un personaje alegórico, la Fe, que les explica el misterio del día [1].

A la cabeza de todos los dramas de asunto religioso de la primera mitad del siglo XVI, debe colocarse, por su mérito, la *Tragedia llamada Josephina* del placentino Micael de Caravajal, cuya edición más antigua conocida es de Salamanca, año de 1535, obra bella, serena, bien pensada y escrita.

El estilo de toda la tragedia revela un escritor dotado de la intuición delicada y pura de lo estético. Además, la lectura de la *Carta del Auctor* al Marqués de Astorga, indica bien a las claras que Micael de Caravajal era un humanista, amante de las tradiciones clásicas: allí, quizás en excesivo número, aparecen citados, y hasta imitados, los escritores de la antigüedad: Salustio [2], Suetonio, Plinio, Séneca, Plutarco y Platón, al lado de Josefo y de San Agustín. No se limita a esto el clasicismo de Caravajal. Anticipándose a Jerónimo Bermúdez, introduce el antiguo Coro en su *Tragedia*. Dicho coro está compuesto de tres doncellas, y figura siempre, y únicamente, al final de cada uno de los cuatro actos [3], yendo seguido de una *canción* o de un *villancico*, que, según todas las probabilidades, eran cantados por las tres doncellas citadas.

Aunque esta parte *cantada* revela que existía en Caravajal el recuerdo del origen histórico del coro de la antigua tragedia, y de su íntima unión con la música, no es la menor de las singularidades de la *Josefina*, la manera como el autor ha entendido la función de aquel elemento. No es aquí el coro uno de los personajes, como en la tragedia griega. Es más bien (cual ocurre, la mayor parte de las veces, en Séneca) un apéndice de las situaciones dramáticas, donde el autor, haciéndose intérprete de la conciencia de los espectadores, formula reflexio-

(1) Merecen citarse también *Tres muy deuotos pasos de la Passion* y una *Egloga de la Resurrección*, conservados en un tomo en 4.º, gótico, de *varios*, de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo. Las cuatro obritas, muy dignas de reproducirse, aparecen impresas en Burgos, por Alonso de Melgar, a 6 de abril de 1520.

(2) «Así que yo.....—escribe Caravajal—por no pasar la vida en silencio como las bestias, que naturaleza formó inclinadas a obedescer a la sensualidad y apetito del vientre, quise dejar alguna cosa tejida destas manos.....». Para el bueno de Cañete (*Teatro español*, &.ª, pág. 123), estas palabras parecen propias de «un hombre religioso». El «religioso» lo será en todo caso Salustio, que es de quien toma las frases Caravajal: «Omneis homines, qui sese student praestare ceteris animalibus, *summa operiti decet vitam silentio ne transeant, veluti pecora, quae natura prona atque ventri obedientia finxit.*» (*Catilina*, I.) También copia estas mismas palabras de Salustio, Sebastián de Horozco, en el Prólogo de su *Teatro universal de proverbios* (ms.).

(3) Vid. págs. 70, 98, 116 y 162 de la detestable ed. Cañete.

nes y hace comentarios respecto de lo representado, *moralizando* sobre las acciones y llamando la atención sobre las enseñanzas que de ellas pueden obtenerse.

A juzgar por las palabras del *Faraute*, la Tragedia *Josefina* fué escrita para la «sancta fiesta del Corpus Christi» y representada al aire libre. Además, de la *Carta del Auctor*, se infiere que su fuente fué la Sagrada Escritura (*Génesis*, caps. 37 a 47). Cañete parece dar a entender que Caravajal se atiene con fidelidad a la historia bíblica; pero no es esto tan evidente. Hay una parte, de la mayor importancia, en que el poeta placentino debió de tener presente alguna de las leyendas orientales, no contenidas en la Biblia y recogidas, entre otros, por el morisco anónimo que escribió el *Poema de Yúçuf* (siglo XIV?). Me refiero al episodio en que Josef, yá vendido por sus hermanos al mercader, y pasando con éste por el campo de «Effratá», se detiene ante el sepulcro de su madre Raquel, y le dirige una sentida plegaria. Semejante episodio no consta en la Biblia, ni en Flavio Josefo, ni en el *Corán;* pero sí en el referido *Poema*, donde *Yúçuf* dice, llorando ante el sepulcro:

«..... madre xeñora, perdonate el k(l)ri(y)ador!
Madre, xe me beyextex, de mi ab(r)ixtex dolor;
li(y)ebanme qatibo kon xeñor;
bendido me an mix ermanox, komo fazen de t(a)raydor.
Elox me han bendido non teni(y)endolex tu(w)erto;
partí(y)eronme de mi pad[(e)]re, ante qe fu(w)axe mu(w)erto;
kon art i qon falxi(y a ellox me obi(y)eron çu(w)elto;
por mal p(e)reçi(y)o me bendi(y)eron: xo axado i katibo.» (1)

Caravajal conocía el habla de los moriscos, si son suyos los versos que en boca de uno de ellos figuran en las *Cortes de la Muerte;* pero no por eso hemos de afirmar que había leido algún manuscrito del *Poema de Yúçuf;* antes bien parece que podemos referir la tradición por aquél recogida, a alguna de las derivaciones de los cuentos propalados por el judío del Yemen «Cab», citado con frecuencia en la leyenda aljamiada de José, y del cual procede gran número de los episodios de esta última (2).

(1) Ms. de la Real Academia de la Historia, fol. 5 v.° Comp. R. Menéndez Pidal *Poema de Yúçuf, materiales para su estudio;* Madrid, 1902; págs. 34 y 35.

(2) Cons. a Schmitz: *Ueber das altspanische Poema de José (Romanische Forschungen*, tomo XI, Erlangen, 1901).—Mz. Pidal: obra citada.—F. Guillén Robles: *Leyen-*

Pertenecen, igualmente, al grupo del drama sagrado: una anónima y perdida *Farsa llamada Josephina*, prohibida en el Indice inquisitorial de 1559; la *Comedia de Sancta Susaña*, por Juan de Rodrigo Alonso (1551), inspirada en el capítulo XIII del libro de *Daniel* (¹); un curioso *Auto..... por Juan de Rodrigo Alonso, que por otro nombre es llamado de Pedreza* (sic) (1549); treinta y ocho (es decir, todas, menos una) obras dramáticas que como suyas cita el extrañísimo Vasco Díaz Tanco de Fregenal (m. poco después de 1552), si es que llegó a escribir alguna de ellas; noventa y cinco, de las noventa y seis piezas contenidas en la monótona e insípida (aunque de indiscutible interés histórico) *Colección de Autos sacramentales, Loas y Farsas del siglo XVI*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid y que ha sido admirablemente publicada por Mr. Léo Rouanet en 1901 (²); las tres *representaciones* reli-

das de José, hijo de Jacob, y de Alejandro Magno; Zaragoza, 1888. (En la *Biblioteca de escritores aragoneses.)*

El texto completo de la narración de *Josep e Zulayme*, contenida en *La general e grand estoria* de Alfonso el Sabio, puede verse en la *Revue Hispanique* (t. XV, 1906; pág. 740 y sigs.).

(¹) Véase mi edición, en *Cinco obras dramáticas anteriores a Lope de Vega (Revue: Hispanique;* New-York. Paris, 1912; t. XXVII).

(²) Es esta *Colección* uno de los más antiguos textos en que el vocablo *Loa* se halla empleado en sentido dramático. Juan de Pedraza, en su *Farsa llamada Danza de la Muerte* (1551), usa como sinónimos los términos «Prólogo» y «Loa», pero, sin duda, originariamente, no lo fueron. Etimológicamente, *loa* viene de *lauda* (del verbo *laudare* = alabar), y así equivale a encomio, alabanza o elogio. No sé si en un principio tendría algo que ver con los *tropos* del canto eclesiástico de *Laudes;* pero, en sus primeras manifestaciones, conserva la acepción de *alabanza*. Así en la que precede al *Aucto de los desposorios de Joseph*:

«Que si en estenso no *alabo*
lo que no oso enpeçar,
pues no pudiera acabar:
vuestra virtud tan sin cabo
mas conprehendo en callar.»

En las *Loas* de la *Colección*, el autor suele elogiar, en efecto, al auditorio que ha de escucharlas, y a veces encomia el argumento que ha elegido, pidiendo además, perdón por las faltas y solicitando atención y sosiego. Progresivamente, llegaron a hacerse independientes de la obra dramática que las seguía y de la significación de alabanza, y adquirieron las proporciones de cualquier entremés, como es de ver en las que preceden a algunos de los autos sacramentales de Calderón. Cayeron en descrédito a poco de entrado el siglo XVII, aunque siguieron subsistiendo en las representaciones sacramentales y en la inauguración de compañías teatrales.

Agustín de Rojas, en su *Loa de la Comedia*, hace a la *Loa* sucesora del antiguo *introito* o *prólogo;* pero esto, si es exacto en cuanto al siglo XVI, no lo es para los anteriores. En efecto, la vieja *laude* era sinónima de *cantar*, mientras que el introito y el prólogo eran recitados. Así leemos en el *Libre de Appollonio:*

giosas (harto más dignas de recuerdo que los *autos* que acabamos de mencionar), contenidas en el *Cancionero* del regocijado y satírico vate toledano Sebastián de Horozco; la *Representación de los mártires Justo y Pastor* (1567) de Francisco de las Cuevas, ejemplo típico de lo que fué el drama litúrgico, con muy detallada descripción del lujoso aparato escénico con que solían representarse; la insoportable *Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad*, escrita por los años de 1550 a 1575; la discreta *Obra de El Pecador*, de Bartolomé Aparicio, autor también del *Misterio de la bienaventurada Santa Cecilia* (1562); y la *Comedia llamada Jacobina*, un *Diálogo*, y un *Coloquio*, incluídos por Frey Damián de Vegas, del hábito de San Juan, en su *Libro de poesía cristiana, moral y divina* (Toledo, 1590).

Entre las derivaciones de la *Danza macabra*, citaré, además de los autos de las *Barcas* de Gil Vicente (con sus imitadores) y de *La vida y la muerte* de Fray Francisco de Avila (Salamanca, 1508): las *Coplas de la Muerte, como llama a vn poderoso Cauallero*, impresas en el primer tercio del siglo XVI; la *Farsa llamada Dança de la Muerte* (1551), de Juan de Pedraza, «tundidor, vezino de Segouia», de bastante buen estilo; el *Coloquio de la Muerte* del citado Sebastián de Horozco; *Las Cortes de la Muerte* (Toledo, 1557), comenzadas por el placentino Micael de Caravajal y acabadas por Luis Hurtado de Toledo (¿1532-1598?), de correcto y elegante estilo, pero de escasos bríos y novedad; la *Batalla de la Muerte* de Pedro de Sayago (1558), insulso poema en quintillas octosilábicas; y el *Diálogo llamado Nuncio legato mortal* (Madrid, 1580) de Juan González de la Torre, alguacil de Casa y Corte de Felipe II.

«Aguisósse la duenya, fizieronle logar,
tenpró bien la vihuella en hun son natural,
dexó cayer el manto, paróse en hun brial,
començó huna *laude*, omne non vio atal.»
(Copla 178.)

«Por amor, si la as, de la tu dulçe amiga,
que cantes huna laude en rota ho en gigua.»
(Copla 184.)

Sobre la decadencia de las *loas* en el siglo XVII, véase lo que escribe Cristóbal Suárez de Figueroa en *El Passagero* (Madrid, 1617):

«En las farsas que comunmente se representan, han quitado ya esta parte que llamauan Loa. Y, segun de lo poco que seruia, y quan fuera de proposito era su tenor, anduuieron acertados. Salia vn farandulero, y despues de pintar largamente vna naue con borrasca, o la disposicion de vn exercito, su acometer y pelear, concluía con pedir atencion y silencio, sin inferirse por ningun caso de lo vno lo otro.» (Fol. 109.)

No se limita a estas producciones la influencia de la *Danza de la Muerte*. Obsérvase también en otras, muy alejadas de su estructura, como la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1) y late igualmente en las obras de nuestros místicos de aquella época. El siglo XVI, siglo de la lozanía en el idioma, de la brillantez en los triunfos bélicos, de las osadías políticas, filosó ficas y sociales, dió también grandes ejemplos de caídas, derrotas y desfallecimientos. No fué sólo el Duque de Gandía el que por entonces se sintió transformado por la contemplación de la muerte; ni únicamente han de citarse los nombres de aquellos escritores que vinieron al mundo con cánticos de amor terreno y acabaron por acogerse al retiro eclesiástico o monacal; fué achaque general de tales tiempos, tan pletóricos de vida, la meditación sobre la muerte, lo cual nada tiene de contradictorio, porque, como dice Fray Diego de Estella, compendiando esa filosofía, «meditando en la muerte, te podrás defender della»; y escribe luego: «En todas las horas y tiempos de tu vida, suene en tus oydos aquella temerosa trompeta que dirá: *Levantaos, muertos, y venid al juyzio*. El coladero, lançando de si el agua limpia, retiene las pajas e immundicias. No lances de ti la memoria de la muerte, que te puede aprovechar, reteniendo y guardando en tu memoria las injurias para vengarlas, o los deleytes y vanidades del mundo. Mas antes, como sieruo de Christro, oluidando semejantes vanidades, ten fixa en tu memoria la hora de la muerte, porque alcances aquella eterna y verdadera vida, donde para siempre viuas.» (2)

Tal era la doctrina de la predicación, expuesta por un humilde franciscano. Ved ahora la doctrina de la picardía, pregonada por Guzmán de Alfarache: «estáte como estás, Guzmán amigo; ..... procura ser usufructuario de tu vida, que, usando bien della, salvarte puedes en tu estado; ¿quién te mete en ruidos, por lo que mañana no ha de ser ni puede durar? ¿Qué sabes o quién sabe del mayordomo del rey don Pelayo, ni del camarero del conde Fernan González? Honra tuvieron y la sustentaron, y dellos ni della se tiene memoria alguna; pues así mañana serás olvidado ni se tendrá de tí. ¿Para qué es tanto ahinco, tanta sed y tantos embarazos?..... Es (*la fortuna*) la resaca de la mar; tráenos rodando y volteando hasta dejarnos una vez en seco en los márgenes de la muerte, de donde jamás vuelve a cobrarnos, y, en cuanto vivimos, obligándonos

(1) Véase el razonamiento del Eubulo, al final de la cena 5.ª del acto IV.

(2) *Segvnda Parte del Libro de la Vanidad del Mvndo;* Alcalá, Iuan Gracian, 1597: cap. LXXX. Fray Diego de Estella nació en 1524 y murió en 1578.

como a representantes a estudiar papeles y cosas nuevas que salir a representar en el tablado del mundo» (1).

Es singular: el místico y el pícaro coinciden, y en ambos late el viejo espíritu del estoicismo senequista. Una filosofía de la Voluntad, ha llevado a la negación de la Voluntad.

La invasión del humanismo en España, durante la segunda mitad del siglo XV, hizo desarrollarse, con mayor pujanza que antes, el movimiento de imitación clásica, que tuvo, principalmente, tres manifestaciones: la comedia humanística en latín, el teatro de colegio, y las versiones y refundiciones de textos dramáticos de la antigüedad griega y latina.

Conocióse en España la comedia *Philodoxus* o *Philodoxeos* del genovés León Bautista Alberti (1404?-1472), reimpresa en Salamanca, en 20 de diciembre de 1501, gracias a los cuidados del bachiller Quirós, que la leyó a sus oyentes en el Estudio salmantino. La *Poliscena* (rotulada, también, *Calphurnia et Gurgulio*), atribuída a Leonardo de Arezzo e impresa ya en 1478, fué probablemente conocida por los autores de la *Celestina*. Carlos Verardo escribió, en prosa latina, su drama de argumento histórico: *Historia Baetica, seu de expugnatione Granatae;* y a su sobrino Marcelino Verardo de Cesena, se debe el *Fernandus Servatus*, drama en hexámetros latinos, cuyo argumento es el atentado de que fué objeto en Barcelona el rey D. Fernando el Católico, en 7 de diciembre de 1492.

Según el título LXI de los *Estatutos* de la Universidad de Salamanca de 1538: «La Pascua de Navidad, Carnestoliendas, Pascua de Resurrección y Pentecostés de cada un año, saldrán estudiantes de cada uno de los tales colegios a orar y hacer declamationes publicamente. Item de cada colegio, cada año se representará una comedia de Plauto o Terencio, o *tragicomedia*, la primera el primero domingo desde las octavas de Corpus Christi, y las otras en los domingos siguientes; y al regente que mejor hiciere y representare las dichas comedias o tragedias, se le den seis ducados del arca del estudio; y sean jueces para dar este premio el Retor y Maestre escuela.»

Con semejantes disposiciones y estímulos, no es de extrañar que hubiese en España comedias de colegio. El número de las que conservamos es, sin embargo, bien exíguo, si se compara con el de otros pai-

(1) *Guzmán;* I, lib. II, caps. IV y VII. La 1.ª edición de la 1.ª Parte es de 1599.

ses [1]. Por lo que a Salamanca respecta, sólo recuerdo que el maestro Bartolomé Barrientos, en una *Censura* de autores latinos incluida en su *Barbarici Lima* (Salamanca, Mathías Mares, 1570, con *Aprobación* fechada en 10 de septiembre de 1568) dice que escribió allí una tragedia sobre la rebelión de los moriscos de Granada (1568-1571), en la cual introdujo la expresión *tormenticulum manuale* para significar «pistolete».

En cuanto a Alcalá, probablemente se representó en ella la *Samarites* o *Comedia de Samaritano Evangelio* de Pedro Papeo, dedicada en 1537 a J. Falluel, corregidor de Formoselle. Retocada por Fernando de Lunar, se imprimió en Toledo, por Juan de Ayala, a 10 de octubre de 1542, con escolios gramaticales del maestro Alejo Venegas.

A representaciones escolares fueron también destinadas: las cuatro comedias latinas del insigne humanista y poeta toledano Juan Pérez (Petreyo), publicadas por su hermano Antonio Pérez, clérigo de Toledo, en 1574: *Necromanticus*, *Lena*, *Decepti* y *Suppositi*, imitadas de modelos italianos; las otras dos del mismo autor: *Ate relegata et Minerva restituta* (representada en Alcalá, en 1539 o 1540) y *Chrysonia* (imitada del *Asno de Oro* de Apuleyo); la *Tragedia de Absalón* y la comedia *Locusta* (en latín y romance, representadas en Salamanca, el año 1548), y otras varias, hoy perdidas, del venerable sevillano Juan de Mallara (1527-1571); la *Hispaniola* (escrita en 1519) del erasmista salmantino Juan Maldonado; la *Nova Tragicomedia Grastimargus* (representada en 1562) del presbítero de Mallorca Jaime Romanyá; las obras dramáticas compuestas en Colegios de órdenes religiosas, y especialmente en los jesuíticos (como las que hoy conservamos, en su mayor parte manuscritas, del P. Pedro de Acebedo, del P. Hernando de Avila y del P. Alonso de Avilés, aparte de otras anónimas); la *Fabella Aenaria* y otras varias comedias, hoy perdidas, del alcañicense Juan Lorenzo Palmireno (1524?-1579), representadas en la Universidad de Valencia; etc., etc.

Por otro lado, el regocijado y pintoresco doctor Francisco López de

[1] Es lo probable que rigiese la misma costumbre en los siglos medios, a semejanza de lo que ocurría en el extranjero. En la Universidad de Paris era, según du Boulay, «vetustissima consuetudo». (Du Meril, *Origines latines*, &.ª, pág. 37.) ¿Por qué no había de acontecer lo mismo en Salamanca? Sin embargo, en Oxford y Cambridge (vid. Boas; pág. 2), los datos auténticos más antiguos son de últimos del siglo XV. Véase el excelente libro de Frederick S. Boas: *University Drama in the Tudor Age;* Oxford, Clarendon Press, 1914, y en cuanto a Francia, el de L. V. Gofflot: *Le théâtre au collège du Moyen-Age à nos jours;* Paris, 1907. –W. Creizenach: *Geschichte des neueren Dramas;* Halle 901; t. II.

Villalobos (1473-1549) traduce, con bastante fidelidad, el *Amphitruo* de Plauto, refundido malamente por el Maestro Fernán Pérez de Oliva, cordobés (1494?-1533), el cual, con mayor acierto, imitó a Sófocles en *La venganza de Agamenón* (y fué imitado a su vez por el portugués Anrrique Ayres Victoria, en su *Tragedia da vingança que foy feita sobre a morte del Rey Agamenom*, impresa entre 1536 y 1555) y a Eurípides en *Hécuba triste*, dando a la prosa dramática «decoro y magestad», como dice con acierto Moratín, y precediendo en su tarea a todos los traductores de Sófocles y de Eurípides de los tiempos modernos; Pedro Simón Abril (1530?-1590?) traduce *Las seis comedias de Terencio* (Zaragoza, 1577), en limpio y agradable estilo; un anónimo, el *Milite glorioso* y los *Menecmos* de Plauto (Anvers, 1555), en muy propio y castizo lenguaje; y el bachiller Cristóbal de Villalón, imita a Ovidio en su notable *Tragedia de Mirra* (Medina del Campo, 1536).

El más importante resultado obtenido con este género de obras, consistió, a mi juicio, en levantar el estilo y tono de la comedia. Pero no ha de olvidarse tampoco la influencia en el «estilo trágico» de la comedia de colegio, del drama humanístico y de la adaptación clásica. Sus cultivadores (y especialmente Juan de la Cueva, Jerónimo Bermúdez, Argensola, Francisco de la Cueva y López de Castro) son hombres de estudio, que han pasado por Colegios y Universidades, que han leido a Séneca, y aun han representado quizás alguna de las obras de la antigüedad griega o latina. Tienen el prurito de la elevación y nobleza del estilo, de la corrección de lenguaje, de la harmonía en las proporciones. Su originalidad no es grande; pero tampoco se dedican a serviles imitaciones. Buscan un principio ordenador de aquel confuso cáos que ofrece la dramaturgia del siglo XVI, y encuentran un legislador: Alonso López Pinciano, cuyos esfuerzos no bastan para aclimatar el género, que queda aislado, como planta de estufa, en medio de la copiosa y libérrima eflorescencia de la escuela de Lope de Vega.

* * *

Juan de la Cueva, Jerónimo Bermúdez, Rey de Artieda, López de Castro, Cristóbal de Virués, Argensola, Gabriel Lobo Lasso de la Vega, y en parte Miguel de Cervantes, precedidos por Juan de Mallara, representan, entre otros, ese «estilo trágico», y una nueva modalidad tam-

bién de nuestra literatura dramática. Algunos de ellos, como Mallara, Argensola, Francisco de la Cueva y López de Castro, están influidos por el clasicismo; otros, como Rey de Artieda y Cervantes, sienten especial veneración por los modelos italianos. Muchos cultivan además, y con especial acierto, el género cómico; pero su arte y su elocución difieren bastante de los de sus predecesores. No se trata yá de serviles adaptaciones de los autores italianos, como en Alonso de la Vega, en Lope de Rueda y en Timoneda; ni de escenas desagradables por el rústico y chabacano lenguaje de los interlocutores, como en la *Tragedia de la castidad de Lucrecia* de Juan Pastor. Hay más originalidad en el argumento; mayor grandeza en los pensamientos; más elevación y elegancia en el lenguaje. El artista dramático ha llegado a adquirir conciencia de su misión y de sus medios; ha empezado a escudriñar el riquísimo fondo de la tradición nacional. El pellico del pastor se ha trocado en el manto del príncipe; los infantiles desatinos del *bobo* se han convertido en las ingeniosidades y bellaquerías del *gracioso;* los amores son más refinados; las pasiones, más hondas y vibrantes. Todavía hay cierta torpeza en el desarrollo de la acción, y el artista no sabe desligarse por completo de las trabas imitativas; pero bien se comprende, a poco que se medite sobre cualquiera de las obras a que ahora hemos de referirnos, que no había sino un corto paso de este escenario al de Lope, Alarcón o Tirso. Algo influye también en la nueva forma dramática la condición social de sus autores, los cuales no son ya humildes clérigos, ni obscenos bachilleres, ni discretos escribanos, ni aventureros histriones, sino hombres de armas y de letras, que además de haber cursado en las aulas de Alcalá, de Salamanca o de Valencia, se han batido en Flandes a las órdenes del Duque de Alba y en Lepanto a las de don Juan de Austria, han tomado a Túnez y a Biserta, y han recorrido mares y tierras peregrinas. Un soplo de ardor bélico y de brío emprendedor, orea las páginas de estos viejos dramas y nos hace leer con respeto y cariño sus escenas, escritas en el periodo más floreciente de nuestra lengua.

Los Amantes (Valencia, 1581), tragedia (de escasísimo valor estético y humano) de Micer Andrés Rey de Artieda (1549-1613), que muestra, en la dedicatoria, una singular preocupación respecto de los coros de la tragedia antigua, resucitados en las *Nises* de Jerónimo Bermúdez, a quien menciona, y en la *Dido* de Virués; la *Trajedia de Narciso* (escrita hacia 1580), una de las obras más perfectas que ha producido, en

lo mitológico, el Teatro español, por D. Francisco de la Cueva y Silva (1550?-1627?); la *Tragedia de Marco Antonio y Cleopatra*, del Licenciado J. Diego López de Castro (1582), inspirada en Plutarco y no exenta de interés, por su énfasis dramático; la parte antigua del Teatro de Miguel Cervantes Saavedra (1547-1616), es decir, *La Numancia* y *El Trato de Argel* (escritas, probablemente, entre 1584 y 1587); las tres tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613) *La Isabela*, *La Filis*, imitación de la *Marianna* de Dolce, y *La Alejandra*, compuestas, según toda verisimilitud, hacia 1581-1585, y donde el autor se precia de contar, «en lugar de las burlas»,

> «miserables tragedias y sucesos,
> desengaños de vicios, cosa fuerte
> y dura de tragar a quien los sigue»;

la *Nise lastimosa* y la *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez (1530?-1599?), publicadas en 1577, versión, la primera, de la *Inés de Castro* del portugués Antonio Ferreira; las cinco truculentas tragedias contenidas en las *Obras trágicas y líricas* (1609) del capitán Cristóbal de Virués; las que constan en la *Primera parte de las comedias y tragedias* (1583) de Juan de la Cueva (1550?-1610?), que se anticipa a Lope de Vega en el criterio de recurrir al metro de *romance* (1) en escena, y a los argumentos de la historia nacional; las hoy rarísimas de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1558?-1615?), publicadas en 1587 (*Romancero y Tragedias*), pertenecen a la tendencia a que aludo.

Juan de la Cueva merece especial atención, porque, a la vez que autor dramático, fué preceptista literario, y, por lo tanto, su obra artística, por imperfecta que sea, tiene un carácter más *consciente* que la de la mayor parte de sus contemporáneos. Su estilo, como dijo bien Moratín,

(1) Adviértase que el romance, que tanto abunda en el Teatro español de Lope y sus sucesores (Lope, en el *Arte nuevo*, lo recomienda para las «relaciones»), es rarísimo en el de la época precedente. Así, hay romance en todas las *Ocho comedias* de Cervantes, pero no se encuentra en *El Trato de Argel* ni en *La Numancia*, que son anteriores a la influencia de Lope. Prueba inequívoca de la extremada afición a los romances a principios del siglo XVII, es el *Entremés de los romances*, que Adolfo de Castro reimprimió en 1874, juzgándolo «bosquejo» del *Quixote*, sin reparar en que no hay ningún fundamento sólido para afirmar que dicho *Entremés*, impreso hacia 1611, sea anterior al *Ingenioso Hidalgo*.

La división de la obra dramática en tres actos, cuya invención se ha atribuido a Virués, a Cervantes, a Artieda y a Francisco de Avendaño, se halla ya en el *Auto de Clarindo* (1535?); pero no se generalizó hasta los tiempos de Lope.

«es fácil y abundoso, descuidado muchas veces; otras humilde en demasía; otras magnífico y muy próximo al tono de la epopeya; pero casi nunca afectuoso ni dramático». En su *Comedia de la muerte del rey don Sancho* (1579), intercala trozos del romance viejo: «Rey don Sancho, rey don Sancho, —no dirás que no te aviso»; y, no sólo en esa obra, sino en la *Tragedia de los siete infantes de Lara* (1579), en la *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón* (1579), y en la *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio* (1579), recurre a los argumentos de la historia nacional. Ambos procedimientos se habían empleado antes de él por otros autores dramáticos; pero ninguno lo había hecho tan sistemáticamente como Cueva.

Y nótese cómo se cumplen aquí las mismas leyes a que nos hemos referido al tratar de la evolución del Teatro griego. Los tiempos medievales habían pasado, y también la edad de la epopeya. Pero ésta subsistía fragmentariamente en la memoria del pueblo, por medio de los *romances viejos* (compuestos de estrofas de dos versos, enteramente idénticos, en la forma, a los de la época medieval) [1]. En esos romances, en las crónicas y sus compendios, en las relaciones históricas, se inspira la *nueva idea* de la tragedia que Cueva aspira a divulgar en los escenarios sevillanos de la Huerta de doña Elvira y del Corral de don Juan. La vieja poesía lírica popular había dejado sus huellas en los *villancicos* de las antiguas *Églogas* y *Farsas*. El sentimiento trágico, ya patente en la *Comedia de Calisto y Melibea*, toma *estado dramático* en la época de Juan de la Cueva, buscando su inspiración en la epopeya y en la historia. Y entonces *podía* florecer el Teatro, como efectivamente floreció.

En este ambiente *trágico* vino al mundo literario el *Mónstruo de la Naturaleza*, Lope de Vega, el cual, si ya en 1585 era considerado como un *joven prodigio* (según se desprende de la octava que Cervantes le dedica en el *Canto de Caliope*), no llegó a tener bien asentada su fama hasta los años de 1587-88, época en la que, según se infiere del *Proceso* entablado contra él por el actor Jerónimo Velázquez en 29 de diciembre de 1587, «los *autores de comedias* le escribían, ... y les respondía y enviaba algunas comedias».

* * *

[1] Véase el profundo estudio del Profesor S. Griswold Morley: *Are the spanish «Romances» written in quatrains?—And other questions* (en *Romanic Review*; VII, 1).

Punto muy interesante es el relativo a la música en nuestro antiguo Teatro, y a la influencia que la poesía popular (especialmente la lírica), haya podido ejercer en ella. Desgraciadamente, ni los orígenes de nuestra música, ni los de nuestra poesía lírico-popular, están estudiados todavía de un modo científico, contribuyendo a ello la extraordinaria escasez de datos.

En nuestras piezas dramáticas del siglo XVI, hay, como hemos visto, ejemplos de romances viejos (recuérdense algunos de los que insertan Gil Vicente y la serie celestinesca, y la singular redacción del romance de Valdovinos, que consta al principio del *Auto de Clarindo)*, de canciones, y de otras formas épicas y líricas. Lo más característico es, sin embargo, lo referente a estos dos extremos: 1.° Los *villancicos*; 2.° La música de los autos sagrados.

Según se puede observar, no sólo en las obras de «estilo pastoril», sino en las del «estilo artificioso» (por ejemplo, la *Farsa Ardamisa)*, al final de las piezas dramáticas de la primera (y aun de buena parte de la segunda) mitad del siglo XVI, los principales personajes cantan a coro (tres o cuatro voces) un villancico. Esta costumbre subsiste en las piezas cortas del siglo XVII: los entremeses, las loas y las jácaras, suelen terminar con una tonada que cantan y bailan todos o algunos de los personajes.

Hasta cierto punto, el villancico y los cantares *colectivos* que se hallan en las *Églogas* y *Farsas* (y hasta en obras del «bando italiano», como en *Los Menemnos* de Timoneda), representan algo semejante al primitivo coro de la poesía dramática griega, enlazando ese género de poesía con la lírica.

La estructura métrica del *villancico* está descrita en los siguientes términos por Rengifo: «Villancico es un género de copla que solamente se compone para ser cantado. Los demás metros sirven para representar, para enseñar, para describir, para historia, y para otros propósitos; pero éste sólo para la música. En los villancicos hay cabeza y pies: la cabeza es *una copla de dos, o tres, o cuatro versos*, que en sus ballatas llaman los italianos repetición o represa, porque se suele repetir después de los pies. Los pies son una copla de seis versos. que es *como glosa* de la sentencia que se contiene en la cabeza.» Advierte después, que las cabezas de los villancicos pueden ser de versos enteros, o de enteros y quebrados; siendo enteros, pueden concertar entre sí de uno de estos modos: *aa; abb; abba* o *abab;* siendo enteros y quebrados, de una de

estas maneras (marcando con minúscula el quebrado y con mayúsculas los enteros): *AaB; AbAB; AbAb; aAbB*. Dice luego el mismo Rengifo: «Los pies de cada villancico, de ordinario han de ser seis. Los dos primeros se llaman *primera mudanza*, y los dos siguientes, *segunda mudanza;* porque en ellos se varía y muda la sonada de la cabeza. A los dos postreros llaman *vuelta*, porque en ellos se vuelve al primer tono, y tras ellos se repite el uno o los dos versos últimos de la represa. Las consonancias de los pies serán según fueren las de la cabeza.» Por último, de los ejemplos que ofrece, resulta como más usual para las coplas de las cabezas, el metro octosílabo.

No nos interesa entrar en el examen de las múltiples combinaciones métricas a que se presta el villancico. Sólo nos importa concluir: 1.° que la cabeza del villancico es siempre *una copla independiente*, por su sentido y su estructura métrica; 2.° que los pies del villancico representan una *glosa* de la copla primera; 3.° que, en la mayor parte de los ejemplos teatrales del villancico, en el siglo XVI, la cabeza consta de tres versos, que suelen rimar: *abb*, repitiéndose a veces, como estribillo, e último, o los dos últimos. Así en este villancico cortesano de Martín Tañedor (siglo XV):

CABEZA.....	*«Bentura, tan perseguido* *me tienes con merescer,* *plégate dolor aber.*
1.ª mudanza.....	Bien me tengo por errado por errore que hiciese;
2.ª mudanza.....	aunque mucho me binyese, de todo so yo culpado.
Vuelta.....	Bentura, pues rrepentido soy de tanto mal hazer, *plégate dolor aber.»* (1)

O en este otro, de carácter evidentemente popular, y mucho más sencillo:

«¡Ay, luna que reluzes,
toda la noche m'alumbres!

¡Ay, luna tan bella,
alumbresme a la sierra
por do uaya y uenga!

(1) A. Pérez Gómez Nieva: *Colección de poesías de un cancionero inédito del siglo XV, existente en la Biblioteca de S. M. el Rey D. Alfonso XII;* Madrid, 1884; página 221

¡Ay, luna que reluzes,
toda la noche m'alumbres!» (¹)

Que la derivación del nombre nos lleva a la poesía lírico-popular parece indudable. *Villancico* viene de *villan*, con el sufijo no latino *iccu*, de diminutivo, al cual se ha unido mediante una *c*. Luís Alfonso de Carvallo, en su *Cisne de Apolo* (1602), hace sinónimos *villano* y *villancico*. Por su parte, Covarrubias, en el *Tesoro*, llama *villanescas* a «las canciones que suelen cantar los villanos cuando están en solaz». «Esse mesmo origen—dice luego—tienen los *villancicos*, tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi.»

Pero la *glosa* no era composición de carácter popular, sino erudita y cortesana. De lo cual se infiere que lo verdaderamente popular y *villanesco* del villancico es la cabeza, la copla que sirve de tema. Y en este género de coplas han de buscarse los ejemplares más típicos de nuestra antigua poesía lírico-popular. Los poetas del siglo XVI, copiaron a veces esas coplas; otras, las imitaron; pero su labor propiamente original, está en la *glosa*.

Que el villancico, de dos, tres o cuatro versos, constituye una manifestación típica de nuestra antigua poesía lírico-popular, me parece extraordinariamente verisímil. Hoy mismo, la copla del pueblo no suele constar de más de cuatro versos, y muchas veces no excede de tres; cuatro versos es el tipo de copla más general en Andalucía; tres (de rima *aba*) o dos con estribillo, tiene la *praviana* de Asturias. Y es curioso que las coplas más antiguas castellanas de que tenemos noticia, constan de pareados monorrimos con un estribillo, como la *cántica* de los judíos en el *Duelo de la Virgen* de Gonzalo de Berceo (c. 178 y sigs.):

«*¡Eya, velar; eya, velar; eya, velar!*
Velat, aliama de los iudíos,
eya, velar!
Que non vos furten el Fijo de Díos,
eya, velar!
Ca furtarvoslo querrán,
eya, velar!
Andres e Peidro et Iohan,
eya, velar! &.ª»

(¹) D. Rafael Mitjana: *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI; Cancionero de Uppsala;* Uppsala, 1909; pág. 23.—El Cancionero lleva por título: *Villancicos de diuersos Autores, a dos, y a tres, y a qvatro, y a cinco bozes, &.*, y está impreso en Venecia, el año 1556. El Sr. Mitjana hace notar que Vélez de Guevara, en su comedia *La luna de la Sierra*, inserta la copla que sirve de cabeza a este villancico.

Monorrimo es también el terceto que, según Lucas de Tuy, cantaba aquel pescador de la ribera del Guadalquivir, una vez en árabe y otra en castellano, el día en que Almanzor fue vencido (año 1002):

«En Cannatannaçor,
Almançor
perdio ell atamor.»

Las mismas *serranillas*, de que tan bellas muestras nos han dejado el Arcipreste de Hita y el Marqués de Santillana, comienzan por una copla de tres o cuatro versos, y son también, en rigor, verdaderos villancicos:

«Moçuela de Bores
allá do la Lama,
púsom'en amores»,

empieza Santillana; y el Arcipreste:

«Syenpre se me verna mjente
desta sserrana valyente,
Gadea, de Rio-frio»;

donde el consonante en *io* subsiste en los versos finales de todas las estrofas. Cosa análoga acontece en la *Cántiga de los Scolares* del mismo Arcipreste, donde la copla inicial es monorrima:

«Señores, dat al escolar
que vos vjen demandar»,

siendo de notar que la disposición métrica, en esta composición, es sustancialmente igual a la del villancico antes citado:

«¡Ay, luna que reluzes,
toda la noche m'alumbres.» (1)

Por último, adviértase que la mayor parte de nuestros refranes vulgares, adoptan la forma de pareados monorrimos: «Entre martillo y tenazas—no metas tus nachas»; «Ledanías de Mayo—ayúnelas el vicario»;

(1) Otro tanto aconteció en la poesía francesa. «Il est admis—escribe Th. Gerold—que les chansons avec refrains (ou au moins la majorité d' entre elles) sont des chansons à danser; le soliste (celui ou celle qui chantait avant) chantait le couplet, le refrain était repris par le chœur des danseurs et assistants. Un assez grand nombre de ces chansons ont conservé des formes anciennes. On peut admettre que l' une des formes non seulement les plus simples, mais aussi les plus anciennes des chansons à danser, était celle consistant en couplets d' un ou de deux vers assez longs avec refrain.» *(Chansons populaires des XVe et XVIe siècles avec leurs mélodies* (en la *Bibliotheca Romanica* de Estrasburgo; pág. XXXVI).

«Nunca el juglar de la tierra—tañe bien la fiesta», etc., etc. Y se da el caso de que algunas veces, como al principio de la *Égloga nueva* (1), recibe el nombre de *villancico* una composición que sólo tiene estos dos versos:

«¿Quién podrá estar sin temor
de las fuerças del amor?»

La forma monorrima debió de ser, en efecto, lo mismo en la literatura castellana que en la francesa, característica del antiguo cantar del pueblo, habiendo probablemente estrofas compuestas de un solo verso y del *refrán* o estribillo, que parece esencial a toda poesía verdaderamente popular (2). La observación de la música de las canciones populares, conduce en todas partes a este mismo resultado: «En la *repetición de la fórmula melódica*—escribe A. Restori—simple o compleja, hay que buscar la explicación de la formación de la estrofa. Es muy verisímil que esta repetición melódica trajese consigo la repetición del elemento que, en la poesía, se acerca más al carácter musical, es decir, la rima. De ahí viene el hecho natural de que las más antiguas series de versos, de número indeterminado o estróficos, tienen una tendencia señalada a la *homoteleucia*. Pero este principio de la repetición de la fórmula melódica trae consigo una consecuencia necesaria, y es que, cuando cese la repetición, haya una frase musical, una cadencia, algunas notas finales, algo, en fin, que nos lo advierta.» (3) Según el mismo Restori, si llamamos *a* a la fórmula melódica repetida (que puede contener más de un verso), la forma más popular y antigua es el tipo *a* + *a* + ... *estribillo*, pues éste no es otra cosa que la cadencia susodicha, cantada siempre con la misma letra.

Mas, como antes decía, no tenemos ejemplo alguno de la música genuinamente popular de esos cantares antiguos. Los que figuran en los Cancioneros musicales, como el de Barbieri, están contaminados por la influencia eclesiástica o cortesana, y responden a una *manera* artística que no es precisamente la del pueblo. Ya se observa esto en documentos como el *Auto o Farsa del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo* de Lucas Fernández, en el cual los pastores van a adorar al Señor «can-

(1) Ed. E. Kohler: *Sieben spanische dramatische Eklogen*; Dresden, 1911; pág. 297.
(2) A. Jeanroy: *Les chansons* (en el tomo I de la *Histoire de la Langue et de la Littérature française, des origines à 1900*, publ. sous la direction de L. Petit de Julleville; Paris, A. Colin, 1910; pág. 347).
(3) Apéndice al citado estudio de Jeanroy (*Histoire*, &., I, 392).

tando y bailando el villancico en fin escripto, *en canto de órgano*». Y no dejan de ser instructivos los versos finales de la *Égloga en loor de la Natividad de Nuestro Señor* de Hernando de Yanguas, donde los pastores, que han hecho gala de una erudición escrituraria bastante notable, muestran de este modo su *erudición musical:*

«MINGO. Si sabes de mósica alguna cosilla,
cantemos en grita aquí todos yuntos.
GIL. ¡Tomá, qué pregunta! sé todos los puntos
del sol, fa, mi, re, que avrás maravilla.
MINGO. Y tú, Pero Pança, *en tono de villa*
sabrás chillar algo aquí, si te yuntas.
PERO. ¡Mirá, qué donoso! ¡Qué necias preguntas!
Sé todos los tonos con subidilla.
Y tú, Benitillo, harásnos ayuda
con boz agudilla, baylando la dança.
BENITILLO. Yo, par diez, que cante diapente y mudança
y al canto de güérfano yo le saguda
octavas, novenas con boz bien aguda.
¡Por alto los pies! que havras gasajado,
y corchos y breves; ¡tú pierde cuydado!
Con máxima y longa yo hago que acuda.
.....
MINGO. .....
Y lleva, Gil Pata, si quiés, el tenor;
tú frísale al triple, Benito, las martas;
tú dí, Pero Pança, requintas y quartas,
que yo diré luego la cuentra mayor.»

Se comprende, después de todo esto, que los críticos musicales, examinando los cancioneros y los libros de vihuela, hayan sacado la consecuencia de que «en los tonos eclesiásticos, en este estilo de la polifonía, se engendró la canción culta o cortesana, y *muy probablemente también la canción popular*» (1).

Aun cuando esto pudiera quizá admitirse para la canción popular religiosa, representa un criterio inaceptable, si se aplica a la poesía lírico-popular en general. La misma música popular religiosa experimentó la influencia de la árabe y de las modalidades orientales del *melos* gitano, traído de Flandes con Carlos V (2). Pero además, en cuanto a la melodía popular profana, ¿cómo es posible creer que, ha-

(1) Cecilio Roda: *Las canciones del «Quijote»* (en el tomo: *El Ateneo de Madrid en el III Centenario de la publicación de «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha»*); Madrid, 1905; pág. 458.

(2) Henri Collet: *Le Mysticisme Musical espagnol au XVIe siècle*; Paris, 1913; pág. 140.

biendo existido en España desde los tiempos más remotos, estuviese esperando el advenimiento del canto eclesiástico para inspirarse en él? ¿ni qué otra cosa hizo la Iglesia occidental sino fundar sus ocho *tonos* en las siete especies de octavas griegas, y su notación neumática en la bizantina? Los técnicos advierten, por ejemplo, que el cante *flamenco* andaluz proviene del modo *zeidán* o del modo *asbein* arábigo, de cuya influencia se vió absolutamente libre el canto eclesiástico. Probable es también la existencia de elementos célticos, góticos y aun celtibéricos porque nada tan arraigado ni tan permanente como la melodía popular en el alma *villanesca*. Lo que hay es que los autores de los siglos XVI y XVII consideraron como *villancicos* por antonomasia los cantados en las fiestas eclesiástico-populares de Navidad y de Corpus Christi, y claro es que en ellos dominaba, como era natural, la tonalidad de canto llano, puesto que, originariamente, los mismos actores y cantantes eran gente de Iglesia. Ha sucedido, pues, algo análogo a lo ocurrido con las representaciones dramáticas: por el hecho de ser su escenario principal la Iglesia durante algunos siglos, se ha pensado que no existía un Teatro popular coetáneo, o, por lo menos, que este Teatro *nació* de las representaciones sagradas, teoría que, a mi entender, sería rechazable, aun cuando no tuviésemos ejemplar ninguno del Teatro profano, ni siquiera de aquellos *estrambotes* y *serranas* que, al decir del Marqués de Santillana, escribió Pero González de Mendoza, en cantares «asy como scénicos Plauto e Terençio».

Como quiera que sea—porque no es posible tratar incidentalmente de los orígenes de nuestra poesía lírico-popular—, ello es que las primeras muestras de nuestro Teatro del siglo XVI, van acompañadas, merced al villancico, de canto y baile, circunstancia no de despreciar, porque constituye un importante precedente de nuestra nacional *zarzuela* del siglo XVII y posteriores. Muchos de esos bailes, como la *Alta* y la *Baja*, el *Caballero*, el *Canario*, la *Danza de Espadas*, la *Españoleta*, las *Folías*, el *Guineo*, la *Morisca*, la *Pavana*, el *Rey don Alonso*, el *Turdión*, las *Vacas*, el *Villano* (1) y la *Zarabanda*, entre otros, pasaron al siglo XVII.

(1) El *villano* es uno de los más antiguos bailes que hallo mencionados. Cítale Rodrigo de Reinosa, en sus *Coplas fechas..... á unas serranas, al tono del bayle del Villano*. El estribillo que trae es este:

«Mal encaramillo millo,
mal encaramillomé.»

Pero también hubo, según hemos observado, representaciones totalmente cantadas, como el *Diálogo para cantar*, de Lucas Fernández, que no es sino un villancico agrandado, y otras de carácter religioso, como algunos *autos* y *consuetas*. Ya hemos hablado del *Misterio* de Elche, cantado todo él y cuya primera parte puede pertenecer musicalmente, según los técnicos, a la primera mitad del siglo XV. «En las iglesias de Mallorca —dice Mr. Collet [1]—es donde se han conservado en mayor número las «consuetas» de los siglos XV y XVI. Uno de sus principales caracteres es el predominio del canto gregoriano sobre el figurado en las escenas cantadas. En una «Consueta» de la tentación de Jesucristo, san Juan canta *ab tô de plant;* en la del Hijo pródigo, el Hijo comienza *en tô de alme laudes;* en la de Latzer, se leen los tonos de *Vexilla*, de *Veni Creator*, de *rabi* (rabia), de *ecce ianda*. Estas representaciones, en un principio sagradas, compuestas por eclesiásticos y destinadas al templo, llegan a ser después profanas.»

Pero, hacia la segunda mitad del siglo XVI, la música popular invadió el escenario eclesiástico, recordando los tiempos medievales, en que probablemente había sucedido otro tanto (como vemos por las prohibiciones de los concilios). Así el Padre Juan de Mariana, en el capítulo XI de su *Tratado contra los juegos públicos*, escrito poco después de 1609 (fecha de la impresión latina), lamenta que las ciudades y lugares «se hayan dado a liviandad y torpeza, afeminando comunmente las tonadas y canciones, principalmente con la libertad de los farsantes, corrompiendo y haciendo lasciva a toda la música; y porque se mezclan palabras torpes, compuestas *artificiosamente;* los cantarcillos torpes, tomados de las plazas, bodegones y casas públicas, con tonadas que sirven al tal propósito, se reducen a la memoria con gravísimos perjuicios de las costumbres..... Y lo que es peor, que *no podemos negar haber entrado en los templos no pocas veces*, cantándose estas torpes sonadas, tomadas de cantarcillos vulgares, en lo cual faltan el sentido y las palabras, y no se puede declarar con la lengua la grandeza de esta maldad».

Así como el órgano era el instrumento musical adecuado para las representaciones eclesiásticas, el acompañamiento de los villancicos en las fiestas profanas consistía, según vemos por los autos, farsas y comedias, en gaitas, guitarras, vihuelas, rabeles y churumbelas.

* * *

(1) Obra citada; pág. 145.

Tales son los orígenes y los primeros pasos de nuestro Teatro. Pero ¿en qué consiste el valor positivo de aquéllos? ¿Es puramente un valor erudito, como explicación y precedente del desenvolvimiento dramático español de la primera mitad del siglo XVII, o tiene mérito propio y sustantivo?

En todo Teatro, sea cual sea su época, hay dos valores, cada uno de los cuales posee su representación peculiar: uno, que podemos calificar, por el fondo y por la forma, de histórico; otro, que debe llamarse universal y humano. No existe, como pudiera creerse, una separación radical entre ambos aspectos, porque lo real es siempre particular y contingente, y las aspiraciones del hombre, por eternas que sean, se expresan por necesidad bajo ese velo de las circunstancias. Ahora bien, aunque debamos confesar que el Teatro español anterior a Lope, muestra, ante todo, el primero de los valores antes mencionados, o sea el erudito y de precedencia, sería injusto y contrario a la verdad, desconocer que hay en él, tomado en conjunto, situaciones de gran emoción artística, caracteres bien dibujados, lenguaje y estilo de extraordinario mérito. Bastaría la inmortal *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, para probar todo esto, y aun para sostener la comparación con cualquier Teatro del mundo. Pero, además, ¿quién duda de que el *Don Duardos* de Gil Vicente, la *Himenea* de Torres Naharro, la *Josephina* de Caravajal, la *Comedia de Sepúlveda*, los *pasos* de Lope de Rueda, la *Comedia Pródiga* de Luis de Miranda, la *Tragedia de Elisa Dido*, de Cristóbal de Virués, la *Farsa llamada Custodia del Hombre*, de Bartolomé Palau, la *Trajedia de Narciso*, de D. Francisco de la Cueva, y *La Numancia*, de Cervantes, entre otras varias que hemos citado, son ejemplares de notoria importancia dramática? Ni ¿qué Teatro europeo puede presentar, antes de 1588, obras mejor trazadas y escritas que las anteriores?

No se hable de la falta de libertad, ni del socorrido argumento de la Inquisición y de su influencia en las diversas manifestaciones sociales, porque resultaría contraproducente: «aun en los tiempos de la Inquisición, había en España espíritus libres. Hoy, que no tenemos Inquisición, tampoco tenemos heterodoxos geniales.» (1) No conozco Teatro alguno

(1) Ricardo León: *La escuela de los sofistas;* Madrid, 1910; pág. 120. Aparte de esto recuérdese lo que decía el Dr. Carlos García en su curioso libro: *La oposicion y conivncion de los dos grandes lvminares de la tierra* (Paris, 1617; cap. XI): «El entendimiento del español es muy medroso y cobarde en lo que toca a la Fe y determinacion de la Iglesia; porque, en el punto que se le propone un articulo de fe, alli para y mete raya a toda su sciencia, sabiduría y discurso. Y no solamente no procura saber si es o no

(aun entrando en cuenta el de Marlowe y el de Shakespeare), donde las brutalidades de lenguaje excedan a las que se leen en la *Tidea*, en la *Constanza*, en la *Cornelia*, en la *Radiana* o en la *Seraphina*; ni creo que pueda negarse libertad de pensamiento a una literatura dramática donde figuran la *Celestina*, con su exaltada divinización del Amor, la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, con su romántica apología del suicidio, la *Farça a manera de tragedia, como passó de hecho en amores de vn cauallero y vna dama*, con su franca justificación del adulterio, la *Lena*, con su escéptica sátira del matrimonio, la *Doleria del sueño del Mundo*, con su penetrante visión de las ficciones humanas, la *Farsa llamada dança de la Muerte*, con su desenfadada crítica de todos los estados sociales, desde el Pontífice hasta el labrador.....

Que semejante Teatro, a pesar de su variedad de formas, en prosa y en verso, es torpe, es pobre, es inhábil, es embrionario, puede, hasta cierto punto, admitirse. Mas eso ha de acontecer forzosamente en todos los orígenes literarios; y sería absurdo que así no sucediese, pues la evolución implica tránsito de lo incoherente a lo coherente. Además, una parte de la incoherencia de ese Teatro ha de atribuirse a su carácter romántico, el cual se da lo mismo en la escena española que en la de otros pueblos similares: el inglés, por ejemplo. Cervantes, en el capítulo XLVIII de la Parte I del *Quijote*, censura la falta de *observancia de los tiempos*, pues hay comedia «que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en Africa, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acabara en América». No parece sino que tenía a la vista la *Defence of Poesie* de Sir Felipe Sidney (1595), cuando éste dice: «Tendreis el Asia a un lado, al otro el Africa, con tal número de subreinos, que el actor, cuando entra, necesita empezar por explicaros ante todo dónde está, porque si nó, no sería inteligible la fábu-

es lo que la Fe le dice, pero hace toda suerte de diligencia por no especular licenciosamente sobre ello, temiendo, con la fragilidad del entendimiento, dar en algun error: de donde nace la puntual obediencia que los españoles tienen a la Iglesia romana.» Y el embajador veneciano Juan Francisco Morosini, escribia en 1581: «tuttavia si trovano molti que tengono nel cuore il rito moresco, moltri alti che giudaizzano, *e non vi mancano anco degli eretici*, se bene vanno tutti più coperti che possono, per il timore che anno della Inquisizione, tribunale supremo che procede con tanta autorità e severità, che tiene tutti in grandissimo spavento, e senza il quale si ha per certo che saria di già più persa la Spagna che non è l'istessa Alemagna e l'Inghilterra, sebbene in apparenza sono gli spagnuoli i più cattolici e più devoti uomini del mondo.» (*Historia de Felipe segundo*, por Luis Cabrera de Córdoba; ed. de Madrid, 1877; IV, 484.)

la.» [1] Y sigue hablando, ni más ni menos que Cervantes, del niño en mantillas de un acto, que aparece hombre hecho y derecho en el siguiente.

De la crítica que tales defectos merezcan, a la censura que formula el atrabiliario Cristóbal Suárez de Figueroa en *El Passagero* (Madrid, 1617), cuando escribe: «Todo charla, paja todo, sin nervio, sin ciencia ni erudición», va una distancia considerable, aun sin reparar en que, cuando Figueroa escribía ese desahogo, existían *Fuente Ovejuna*, *Peribáñez*, *El villano en su rincón*, y otras obras semejantes. Semejante dictámen sería absurdo y sin fundamento, aun aplicado al Teatro anterior a Lope.

No nos incumbe aquí juzgar la literatura dramática del siglo XVII, pródiga de invenciones originales, abundante de poesía, riquísima de ideas (aunque haya quien le eche en cara el defecto contrario, sin duda por no haber leido media docena de comedias de aquel tiempo), poderosa en influencia sobre los Teatros extranjeros.

Aparte de su importancia por razón de la forma, de las novedades técnicas y de los temas dramáticos que descubrió, el periodo que hemos estudiado tendrá siempre estos valores históricos:

A) La observación del sentido *tragicómico* de la vida, que transciende, desde la *Celestina* y la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, hasta las primeras obras de Lope. La *comedia* pura, en esa época, es de importación italiana; la *tragedia* pura, un fenómeno aislado de imitación clásica (principalmente de Séneca). Aun en los engendros más rudimentarios, cual la *Farsa de Lucrecia* de Juan Pastor, la presencia del *bobo*, como la del *rufián* en la serie celestinesca, atenúa el espíritu trágico y le sirve de contrapeso y equilibrio. Cervantes, en su gran novela, siguió contraponiendo ambos tipos, cuya oposición no hubiera quizá surgido en su mente, sin el espectáculo de la tradición dramática española. Son el discreto y el bobo, el señor y el lacayo, Amadís de Gaula y Ardián el enano, don Quijote y Sancho, Cárlos V y don Francesillo de Zúñiga, el caballero noble y el criado *gracioso* de Lope. No se trata aquí de una imitación caballeresca, porque los escuderos de la andante caballería son tan serios, arrojados y nobles como sus amos, y acaban por hacerse caballeros también. Se trata de un concepto de la vida que ha encon-

[1] J. E. Spingarn: *Critical Essays of the Seventeenth Century;* Oxford, 1908; I, XIV.— Idem: *A History of literary criticism in the Renaissance;* New-York, 1899; pág. 268 y siguientes.

trado su expresión en el drama, y que responde a una visión exacta de la complejidad humana. Que se han aprovechado elementos antiguos, es indudable; pero también lo es que en ningún Teatro alcanza esa variedad de aspectos una compenetración tan íntima como en el español.

Esto lo echaron de ver claramente, a principios del siglo XVII, tanto los apologistas, como los censores de nuestro Teatro. «Hierven nuestras calles en malos poetas—decía el portugués Antonio López de Vega, en su *Heráclito i Demócrito de nvestro siglo* (Madrid, 1641)—El cómico se confunde con el trágico, y se calza juntos el coturno y el zueco: llora y ríe en una misma ocasión. *A un mismo tiempo es patricio y es plebeyo.*» Y antes, Ricardo del Turia, en su *Apologético de las comedias españolas* (impreso en la colección: *Norte de la poesía española;* Valencia, 1616), escribía: «Ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino *tragicomedia*, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando déste las personas graves, la acción grande, el terror y la conmiseración, y de aquél el negocio particular, la risa y los donaires..... Cuando por los españoles fuera inventado este poema, antes es digno de alabanza que de reprehensión..... La cólera española está mejor con la *pintura* que con la *historia:* dígolo porque una tabla o lienzo de una vez ofrece cuanto tiene, y la historia se entrega al entendimiento o memoria con más dificultad, pues es al paso de los libros o capítulos en que el autor la distribuye; y assi, llevados de su naturaleza, querrían en una comedia, no sólo ver el nacimiento prodigioso de un príncipe, pero las hazañas que prometió tan estrecho principio, hasta ver el fin de sus días, si gozó de la gloria que sus heroicos hechos le prometieron. Y assimismo, en aquel breve término de dos horas, querrían ver sucesos cómicos, trágicos y tragicómicos, dejando lo que es meramente cómico para los entremeses que se usan agora.»

B) La observación de la *ley del contraste*, enlazada con la precedente, y orígen de la poderosa fuerza cómica de los *pasos* de Lope de Rueda y de los entremeses cervantinos. Ese contraste, empieza por establecerse entre caracteres y caracteres; después, entre caracteres y situaciones, entre esperanzas y realidades. Es el enamorado contrapuesto al indiferente; luego el mentecato haciendo papeles de discreto o viceversa, el imaginativo estrellándose contra los hechos. Por último, la antítesis llega a formularse entre la concepción total de la existencia como realidad y como ilusión (en la *Dolería del sueño del Mundo*, y, mejor aún, más tarde, en *La vida es sueño*).

Los problemas morales (preocupación natural del Teatro de todos los tiempos), se plantean, en verdad, de distinto modo en la literatura dramática del siglo XVI que en la del XVII. En la primera (salvo excepciones como Bartolomé Palau y Sánchez de Badajoz, explicables por su carácter eclesiástico) el problema presenta la forma de un conflicto determinado en las relaciones ordinarias de la vida. En el Teatro del siglo XVII, adoptan el aspecto de un *casus conscientiae*, formulado y resuelto con todas las distinciones y tecnicismos de una disertación escolástica. Esto se harmoniza perfectamente con las ideas y luchas sociales de aquellos tiempos. Los hombres del siglo XVI tenían que obrar; el pensamiento quedaba para lo último, cuando las fuerzas faltasen y la acción resultara imperfecta o imposible. Juan del Encina, Cristóbal de Castillejo y tantos otros, fueron hombres de mundo antes que eclesiásticos, como Cárlos V fué guerrero antes de retraerse a un claustro. El primer periodo es el de los que realizan la unidad nacional, descubren y conquistan el Nuevo Mundo, triunfan con el Gran Capitán en Ceriñola y Garellano, conquistan a Orán, Bugía, La Goleta, Túnez y Trípoli, mantienen el levantamiento de los comuneros y el de los agermanados, derrotan a los franceses en Pavía y traen preso a Madrid a su rey, saquean la capital del orbe cristiano en 1527, imperan en Alemania, triunfan de los protestantes en Mühlberga, combaten la rebelión de los moriscos y vencen al Turco en Lepanto. Es un periodo de contínuas glorias militares y políticas, de incesante acrecentamiento del territorio. Faltaban brazos para la agricultura y para la industria, y el comercio estaba, en gran parte, en manos de extranjeros; pero no andaban las cosas mejor en los desastrosos tiempos de Enrique IV, y, por otra parte, aquellos hombres pensaban más en la *Eneida* que en las *Geórgicas*. En cambio el segundo periodo, comienza con el desastre de la Armada Invencible (1588) y prosigue con las alteraciones de Aragón, las osadas incursiones de Drake, los conflictos de Flandes, la rebelión de Cataluña, la pérdida de Portugal, el vencimiento en Rocroy, las sublevaciones de Sicilia y Nápoles, las desdichadas guerras con Francia, y, por último, los ominosos tratados de repartimiento de la monarquía española. Todos son contratiempos, infortunios y contrariedades, en esta época. Sus hombres siguen sin pensar en las *Geórgicas*; pero han olvidado también la *Eneida*, y sólo meditan en la *Imitación de Cristo*. Como los escolásticos necesitan el *texto* de la Biblia, del Santo Padre o del Doctor de la Iglesia, ellos han menester las invenciones de Lope, de Tirso, de Alar-

ción, que amplifican o varían a su modo. No son originales, sino imitadores; no activos, sino discursivos.

En otra ocasión, podré tratar de tales esplendores y miserias, por lo que a la literatura dramática concierne. En ésta, sólo me proponía investigar los caracteres del período más tenebroso y confuso de la evolución de nuestro Teatro. Fueron los tiempos de los escritores oscuros, de las obras olvidadas, de los escenarios pobres. Muchísimos nombres y títulos se han perdido, para no ser hallados nunca; algunos, más sobresalientes, apenas si son leidos por otras personas que por los eruditos. Sin ellos, no obstante, sería un milagro inexplicable la eflorescencia prodigiosa del Teatro español a partir de 1588.

* * *

Llego con esto al término de mi tarea.

«El dios Pan ha muerto», como dijeron los antiguos, y con él marcharon a otras esferas el apacible Sileno, los brincadores Sátiros y las frenéticas Bacantes. Por otra parte, hemos perdido la fe en los mitos, trasladando a la naturaleza humana aquellas grandes desventuras que los griegos atribuyeron, como de su exclusiva pertenencia, a héroes o semidioses. «Del mundo nos quejamos, porque en sí nos crió», decimos con el Pleberio de la *Celestina*. Pero el Drama moderno debe, individualmente a Shakespeare, y colectivamente al Teatro clásico español, toda su viviente complejidad, y en ella ha quedado algo del turbulento espíritu dionisiaco, que supone a veces, en verdad, impulso destructor; pero también una sana alegría, una enérgica Voluntad de crear, como aquella que animó a los inmortales poetas de *El castigo sin venganza*, de *Per-Ibáñez*, de *El Caballero de Olmedo*, de *García del Castañar* y de *La Vida es Sueño*.

«En nuestra Europa moderna—escribe Brunetière [1]—política e industrial, utilitaria y positivista,—si no hemos perdido aún por completo el sentido de *lo caballeresco*, debémoslo a la literatura española; ella es la que ha salvado (podría probarse sin dificultad), para nosotros, todo cuanto merecía sobrevivir del espíritu de la Edad Media.» Y ¿qué otra cosa implica ese «sentido de lo caballeresco», sino un elevado senti-

[1] *Apud* Guillaume Huszár: *L'influence de l'Espagne sur le Théâtre français des XVIIIe & XIXe siècles;* Paris, 1912; pág. 31.

miento de independencia, de *potestad de liberación*, de confianza en el valor individual, que caracteriza las proezas de nuestros héroes literarios? No es lectura (la de nuestros libros de caballerías, o la de nuestras comedias clásicas) que abata los bríos, que contenga los ímpetus, que torne a los hombres remisos y desconfiados. Es, por el contrario, enseñanza y ejemplo que fortifica los corazones, enaltece a la propia persona, y estimula a la realización de altas e imposibles empresas. Encuéntranse relatos fabulosos, hazañas inverisímiles, que traspasan los linderos de la cordura; pero tal es la varonil fe que todo ello revela en el esfuerzo individual, que siempre dejan en el espíritu el encanto dulcísimo de una narración consoladora, y si Platón acertó al desear que los ciudadanos de su República tuviesen constantemente a la vista bellas y proporcionadas esculturas, para habituarse a la harmonía, esencia de la bondad, hacían muy bien asimismo aquellos caballeros españoles del siglo XIII, que gustaban de que los juglares les dijesen cantares de gesta, «porque, oyéndolos, les crescían los corazones, et esforzábanse faciendo bien, queriendo llegar a lo que los otros fecieran o pasara por ellos»; o aquellos del siglo XVII a quienes encantaban las lozanías de Lope, la noble gravedad de Alarcón, el brío aparatoso de Vélez de Guevara y los arrebatos líricos de Calderón. Así ha podido escribir Huszár [1] (no con exactitud completa; pero sí con algún fondo de verdad) que, en nuestro teatro clásico «las situaciones son siempre llevadas al extremo..... los personajes, lo mismo en su manera de obrar, que en sus sentimientos o en sus ideas, desconocen la medida..... Trátese de amor, de odio, de lealtad, de fidelidad, de magnanimidad, de crueldad, de traición, o de venganza, el hombre y la mujer españoles se abandonan enteramente a la pasión que les domina. Y esto contribuye también a la *identidad de lenguaje y de acción* de los personajes de la comedia.»

Tal mezcla del espíritu *apolíneo* con el *dionisiaco* (predominando éste), a la cual alude Lope de Vega; en el *Arte nuevo de hacer comedias* [2], cuando recomienda el olvido de Aristóteles,

> «porque ya le perdimos el respeto
> cuando mezclamos la sentencia trágica
> a la humildad de la bajeza cómica»,

es característica de nuestro Teatro clásico, y a ella se debe su aparente desorden, su desprecio de los *preceptos*, su liberación del *Fatum* clá-

(1) *P. Corneille et le Théâtre espagnol;* Paris, 1903; pág. 167.
(2) En las *Rimas* (Madrid, 1609; 2.ª Parte).

sico, la «inmoralidad» que el Abate Marchena le achaca, cuando escribe (superficialmente, por supuesto) que casi ninguno de nuestros poetas dramáticos «retrata nunca un carácter verdaderamente virtuoso», la «contradicción» y el «excesivo movimiento» que algunos extranjeros han vituperado (como si la vida fuese quietud, y los sucesos de aquélla pudieran preverse como la conclusión de un silogismo escolástico).

Se ha dicho también (1) que *el azar* desempeña un papel demasiado importante en nuestras comedias clásicas, y especialmente en las de capa y espada. Pero ¿acaso falta la intervención del azar en las obras maestras del Teatro extranjero? Si, en el *Otelo*, no cae al suelo el pañuelo que el moro había regalado a Desdémona, recogiéndolo precisamente Emilia y entregándoselo a Yago, los celos de Otelo no habrían tenido prueba, y Desdémona no habría muerto. Si hemos de contar con el azar en las relaciones ordinarias de la vida, ¿por qué excluirlo del Teatro?

Quizá sea difícil encontrar en el Teatro español caracteres tan individualizados como en el de Shakespeare; pero desde luego existen, y, por supuesto, en harto mayor número que los del Teatro francés. Así Schlegel hizo notar que Molière pone en escena abstracciones personificadas, y no individuos reales; y Petit de Julleville escribe, respecto del mismo Molière: «Tomad *El Misántropo*, y suponed que Alceste, en lugar de llevar un nombre de varón, se llama Misantropía; que Célimène se denomina Coquetería; Philinte, Optimismo; Arsinœ, Gazmoñería; los dos marqueses, Necedad y Fatuidad: ¿qué otra cosa sería entonces *El Misántropo* sino una pura *moralidad?*» (2) En cuanto a Corneille, escribe G. Lanson que el *heroismo* de sus personajes, «expresa la fuerza; y no la bondad de alma».

Lo que distingue a nuestros grandes dramaturgos clásicos de sus contemporáneos ingleses, y especialmente de Shakespeare, no es sino una diferencia de grado. Shakespeare es más libre, más dionisiaco que Lope. A éste le preocupan el «lenguaje casto», «el debido decoro», «las acciones virtuosas», según es de ver en su *Arte nuevo;* pero, en Shakespeare, como ha dicho Taine (3), «la facultad dominante es la imaginación apasionada, libre de las trabas de la razón y de la moral; se entrega a ella, y no encuentra en el hombre nada que desee suprimir. Acepta la

(1) G. Huszár: *P. Corneille &.*; pág. 166.
(2) Vid. G. Huszár: *Molière et l'Espagne;* Paris, 1907; pág. 320.
(3) *Histoire de la Littérature anglaise;* 13e éd.; Paris, 1911; II, 183.

naturaleza, y la halla enteramente bella; píntala en sus pequeñeces, en sus deformidades, en sus debilidades, en sus excesos, en sus desarreglos y en sus furores; muestra al hombre en la mesa, en el lecho, en el juego, ébrio, loco, enfermo..... No piensa en dignificar, sino en copiar la vida humana, y sólo aspira a hacer su copia más enérgica e impresionante que el original.» Ved, en comprobación de ello, los aspavientos del *lógico* Moratín (análogos a los que entonces y hoy hacían y hacen los afrancesados ante nuestro Teatro clásico), en las notas de su excelente versión del *Hamlet*, publicada en 1798: Polonio, personaje ridículo, no debió entrar en la obra, porque «es error introducir en una tragedia figuras ridículas»; Hamlet hace a ratos «papel de bufón»; la magnífica escena de aquél y los sepultureros, parécele detestable a Moratín: las imágenes son «horrendas, asquerosas, repugnantes, ridículas»; el estilo, «ajeno del decoro trágico»; las reflexiones, «impertinentes, necias y soeces»; Shakespeare, en su opinión, tiene bellezas admirables; pero también graves defectos, que, unidos a aquéllas, «forman un todo *extraordinario y monstruoso*». Así pensaba quien diputó al Teatro francés por «superior a todos los de Europa».

Ese «todo extraordinario y monstruoso», ilógico en acciones, extravagante en pensamientos, llano y fácil a veces en la expresión, oscuro y afectado otras, hasta llegar a extremos de incomprensibilidad, es el espectáculo que los más grandes genios dramáticos han ofrecido siempre. Todo lo grande es *irregular*, en el Arte y en la Naturaleza: lo pulido, proporcionado, equilibrado, mesurado, suave, podrá ser estético y hasta cautivar a ciertos temperamentos; pero no bello ni arrebatador. Un jardín a la inglesa no es nada imponente; un paisaje que impresiona por su grandeza, jamás se nos ofrece con líneas regulares. En el primer caso, la Voluntad de crear se ha traducido en acción *correctora* de la Vida; en el segundo, la Voluntad de vivir se nos ofrece, en el orden de la Naturaleza, como el producto de una expansión libre (resultado del desarrollo de las propias condiciones de constitución física). Y así se observa en los grandes ingenios dramáticos: imaginativamente viven un mundo que ellos mismos se han creado, y en el que desenvuelven sin reparo las condiciones de un carácter con el cual se identifican. No *contemplan*, como el dramaturgo de segundo orden que utiliza creaciones ajenas y ejercita más bien el Intelecto que la Voluntad; *viven* sus personajes, poniendo en acción su propia Voluntad de vivir, sin preocuparse de las conveniencias que sujetan los impulsos de otros. No son como el rap-

soda del *Ion* platónico, a quien una divinidad inspira y dicta: ellos mismos son los dioses, y se dan la ley a sí propios. Sus propias biografías no suelen ser dechados de moralidad. En esto, Shakespeare es ejemplo casi único. Lope se le acerca; pero no le iguala, no por otra causa sino porque su espíritu atiende más que el del primero a los preceptos escolásticos. Acerca de ambos, no obstante, se puede decir a ciertos críticos lo que el Hans Sachs de *Los Maestros Cantores* a sus compañeros: «Quereis juzgar según las reglas, sin advertir que, lo que no fué compuesto con ellas, no puede ser juzgado por nosotros.» Y nótese que, en esto de reglas, no se comprenden tan sólo los añejos principios de un *Arte* a lo Hermosilla, sino también las ocurrencias de huero logicismo, procedentes de algún hipercrítico de última hora.

«Los antiguos—escribe Plutarco en *Los simposiacos*—han dado a Baco los apodos de *Eleuzeros* (libre) y de *Lisios* (el que desata), y le han atribuído gran influencia en la adivinación, no a causa de los transportes de furor con que removía a las Bacantes, como ha dicho Eurípides, sino porque, librando al espíritu de todo temor servil y de toda desconfianza, enseña a los hombres a conversar con franqueza y con verdad.»

Diciembre de 1920 a enero de 1921.

ÍNDICE

Páginas.

Advertencia preliminar..... 7
I.—El origen del teatro griego..... 9
II.—Las leyes de la evolución del teatro..... 25
III.—Orígenes del teatro español..... 35
IV.—Factores que contribuyeron al florecimiento del teatro español, y caracteres de éste..... 99

177683 LS.H.

Author Bonilla y San Martin, Adolfo B715b

Title Las Bacantes o del origen del teatro.

DATE.	NAME OF BORROWER.
March 4 '22	[illegible]
30 4.34	[illegible]

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU